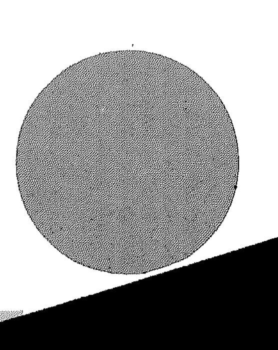
نجيب سرور

هموم الأدب والفن









هموم الأدب والفن



نجيب سرور

هموم الأدب والفن





فهـــرس

☐ الشعر بين المفروض والمرفوض :

☐ كتابات للذكرى :

عن المسرح



علاقة المخرج بالنص المسرحي

ما الذى يحدث تماما منذ اللحظة التى يتناول فيها مخرج ما ، نصّا مسرحيا ما ، لوضعه على خشبة المسرح ؟!

ربما بدأ السؤال بديهيا نجيب عليه بقولنا : « انه بالطبع يقوم بإخراجه » ! أجل « ولكن » كيف ؟! ثمة قبل « كيف ؟ » هذه عدة أسئلة ، لابد أولا من الإجابة عليها :

فقولنا « نصّ مسرحى » يعنى بمفهوم المخالفة وجود « نص غير مسرحى » ! وهى تلك النصوص التى لا تتوفر فيها ــ بداهة ــ أية عناصر درامية ، أو الحد الأدنى من المقومات الدرامية بالمعنى المصطلح عليه ! ولكن ــ وللأسف ــ كثيرا ما تجد مثل تلك النصوص غير الدرامية طريقها إلى خشبة المسرح وراء قناع ، أو أقنعة ، التجديد ، والطليعية ، والتجريبية ، والتسجيلية ، والوثائقية . إلى آخر ما يجد وما يستجد ! وتكون النتيجة الحتمية هى الفشل .. والفشل الذريع ! بل إن لدينا من « كبار » الكتاب من كتب مئات النصوص التى أطلق عليها بعض السذج أو بعض الماكرين اسم « المسرح الذهنى »

أو « مسرح القراءة » أو « المسرح المقروء » أو « مسرح الفكر » تغطية لضعفها ، بل لفقرها الدرامى والمسرحى وهروبا من تسميتها بالنصوص غير المسرحية !. وكأن هناك حقيقة مسرحا ذهنيا ، وآخر غير ذهنى . مع أن الذهنية ــ الفكر والتفكير ــ من مقومات المسرح ذاته منذ نشوئه حتى الآن ، وحتى في صورته البدائية الأولى الساذجة ! المسرح دائما مسرح الفكر . والفكر دائما انعكاس للوجود . والوجود حافل بالصراعات والعلاقات والمصائر ! ترى كم من الدراسات والبحوث ضاعت أوراقها ، وضاع حبرها ، هباء في « تدشين » المسرح الذهنى وغيره ، مما يحفل به واقعنا العربى غريبا على المسرح والمسرحية ؟!

مرة ثانية .. ماذا يحدث عندما يتناول مخرج نصا ما ؟!

وهذا النص .. ماذا يعنى بالضبط بالنسبة لهذا المخرج ؟!

ثمة من يذهب إلى أن النص هنا ــ في هذه اللحظة ــ مجرد مادة خام تبحث لنفسها عن شكل ! أى مجرد « مضمون » يبحث عن « شكل » !. وتمتد جذور القضية حتى تصل إلى « الهيولى » و « الصورة » لدى أرسطو !

وهذا القول يعنى أن المسرحية « شيء » بلا شكل ، أو مجرد « شيء » قابل للتشكيل ، أو « شيء » يبحث له عن شكل ! وتترتب على هذا نتائج غاية فى الخطورة ، وإن بدأ الأمر للوهلة الأولى بسيطا ، وغير ذى أهمية ، كما هى عادتنا دائما فى النظر إلى الأمور ، وإلى الفن والثقافة عامة ، وإلى علم الجمال خاصة !

فمعنى هذا القول أن المخرج هو الذى يعطى المادة الخام ــ المسرحية ــ شكلها !. ولما كان الإخراج مازال يُفهم لدينا باعتباره حصيلة « التركيبة » المعروفة من الديكور ، والأزياء ، والاكسسوار ، والإضاءة ، والمؤثرات الصوتية ، والموسيقى . كان معنى هذا أن المخرج هو « الحِرَفى » الذى يجيء فيصب المادة الخام في هذه التركيبة أو هذا القالب ، وكان الله يحب المحسنين !. ولكن المصيبة أن « المخرج » بالمعنى الحقيقى للكلمة ليس المسئول عن كل تلك « التركيبة » من فنون المسرح . فهى حصيلة جهود مجموعة من الفنانين وهذه واحدة . والثانية أن « الإخراج » ليس هو كفالة الإطار ، المادى على التفصيل المشار إليه لمادة بلا إطار ! والثالثة أن الإخراج ليس مباراة في حشد أكبر عدد ممكن من الزخارف البصرية والسمعية على المسرح ، وإلا لأضفنا البهارات « الشميّة » أيضا لنكفل الإحساس بالجو الطبيعى للأحداث . وأخيرا يمكن لأى مساعد مخرج ، من أية درجة ، أن يكفل لأى عرض مواصفات هذا الإطار ، أو هذه التركيبة ، أو هذا القالب !

وأهم من ذلك كله أن المسرح يظل هو المسرح بعد استغنائه عن كل عناصر « التركيبة الشكلية » المشار إليها !. وأهم من هذا بعد ذلك كله أن المسرح قدم على مدى تاريخه الطويل كنوز التراث المسرحى العالمى دون ، أو قبل ، أن يعرف تعقيدات الديكور ، والأزياء ، والاكسسوار ، والإضاءة ، والمؤثرات الصوتية ، والموسيقى .. بالمعنى وبالمواصفات المصطلح عليها في ظل الحضارة الحديثة وفي قرننا العشرين !

ترى هل فعل المسرح العالمى هذا كله ، وقدم كل هذه المنجزات التي يتضاءل أمامها النتاج العالمى المسرحى الحديث . أقول : ترى هل فعل هذا رغم زهده في التركيبة الزخرفية ، أم بفضل زهده فيها ، أم لأن الخيرة فيما اختاره الله ؟ فكيف أنجز المسرح العالمى القديم كل هذه المنجزات وأثرانا بكل هذه الكنوز ، إذا كان قوام المسرح وغايته ـــ كما يعتقد البعض ـــ هو كفالة مازهد فيه المسرح القديم ؟! إما أن المسرح القديم كاليونانى مثلا لم يكن مسرحا ، وإما أن المسرح الحديث ليس مسرحا ، وإما أن المسارح الجديدة قد غرقت في طوفان الزخرف ، والزغللة ، والضوضاء ، وكل ما يصرف التفكير عن العناصر الدرامية فى المسرح ، أى عن « الفكر » . ولكن لنعد إلى « النص » المسرحى .

مضمون .. وشكل

لنسأل : إلام تنتمى المسرحية ـــ كمسرحية ـــ قبل أن تقدم على المسرح من خلال عرض مسرحى . إلى أى الأنواع أو الفنون تنتمى ؟! إلى نوع أو فن الأدب بلا جدال ، فهى بهذا الانتماء عمل له مضمونه ، وله شكله ، وليست مضمونا عاريا من الشكل ، ولا عملا عاريا من الإطار ، ولا مادة خالية من المقومات المعمارية الداخلية والخارجية . إنها باختصار : مضمون + شكل . على ألا يفهم من العلامة + أن الأمر مجرد إضافة من خارج ، أو مجرد تلاصق أو تراكم ، لا أمر بنية عضوية يتحد فيها المضمون بشكله ، والشكل بمضمونه . وما حيلتنا إزاء الجمل الاختصارية والاستدراكية الكثيرة

التى حكم علينا بأن تعترض كتابتنا ، حتى ونحن نتكلم عن أشياء أصبحت فى عوالم أخرى غير عالمنا العربى من البداهات ؟!

ليكـــن !

فإذا كان النص المسرحى (مضمون + شكل) فكيف تكون مهمة المخرج كما يزعم البعض هى كفالة الشكل للمضمون ؟! ألا تصبح مضحكة حين تتحول إلى أن النص المسرحى هو (مضمون + شكل) + (شكل) يكفله المخرج ؟! شكلان لمضمون واحد أم ماذا ؟ وهل هذا ممكن أو متصور ؟ بالطبع لا . إنما أردنا به أن نبين عُقم بعض النظريات في المسرح ؟

فالواقع أن النص المسرحى الذى له شكله ومضمونه ـــ كعمل أدبى ـــ له أيضا شكله ومضمونه كعمل مسرحى .. ولكن الشكل المسرحى كامن هنا فى العمل الأدبى كإمكانية ، أى كائن بالإمكان لا بالفعل !

ومهمة المخرج هى الكشف عن هذه الإمكانية . هى استنباط الشكل المسرحى الكامن بالإمكان ، هى الخروج به من صعيد الإمكان إلى صعيد الفعل ، هى تحقيقه . ومن المؤسف أن نظريات علم الجمال تدرس عندنا بعيدا عن التطبيق على خشبة المسرح ، ولذلك تظل لدينا الأخطاء الشائعة . بل وتزداد شيوعا ! حتى ليظل المخرج مجرد لاصق ، أو مضيف ، أو مسقط لشكل على مضمون ! مجرد « حِرَفى » أو « صنايعى » بالتعبير العامى عندنا !

ولذلك كثيرا ما يكون نقادنا المسرحيون مضحكين عندما

يتحدثون عن الإخراج ، باعتباره هذه « التحويجة » من الديكور ، والأزياء ، والاكسسوار ، إلى آخر عناصر العرض المسرحى ! فمهما كان مقدار تدخل رؤية المخرج في تحديد تلك العناصر ، تظل الأولوية للفنانين المتخصصين في هذا العنصر أو ذاك . فالأولوية فيما يتعلق بالديكور لمصمم الديكور ، وفيما يتعلق بالملابس لمصمم الملابس ، وهكذا — طبعا — فى حدود الإطار المتفق عليه سلفا ، والفهم المتفق عليه سلفا بين المخرج من ناحية ، وبين مجموعة المختصين المشتركين في بناء العرض المسرحى من ناحية أخرى !

فهل للمخرج مطلق الحرية في اختيار شكل العرض ؟! أى ، واختيار الشكل الموجود بالإمكان في المسرحية (النص المسرحى) ، ونقله من مستوى الوجود بالإمكان إلى مستوى الوجود بالفعل ؟!

نعم ولا !

نعم : لأن الإمكان أمام المخرج لا حدود له . ومن هنا كان إمكان تعدد « الإخراجات » والمخرجين للنص المسرحى « الواحد » ، بل وفي مختلف البيئات والعصور ؟!

ولا : لأن ثمة ضوابط في داخل النص (أو معايير) تحد من إطلاقية هذا الإمكان اللا محدود ! وتحمى النص — وبالتالى المؤلف — من تعسف المخرجين ، ومغامراتهم ، وافتعالاتهم . ألا وهى مجموعة ما يسمى بالمعلومات الأساسية التى يجب أن تتوفر في النص ، وتتوفر للجمهور ، وهى تنحصر في عنصرين :

- حدود المكان .
- حدود الزمان .

داخل تلك الحدود تصاغ الشخوص الدرامية ، والعلاقات الدرامية ، والمصائر الدرامية . وهى الحدود التى تمكن المخرج بقدر ما تمكن الممثلين . بقدر ما تمكن الجمهور ذاته ! وهى المحك في الحكم على سلامة ما يسمى برؤية المخرج ! وهذا لا يتجلى في العناصر الزخرفية للعرض إن جاز أن نسميها كذلك . بل تتجلى أو تتلصص علينا من خلال المسار الدرامى ككل . وبفضلها يتم تعرفنا على الشخوص ، وعلى العلاقات ، وعلى المصائر ، وتتم بالتالى مشاركتنا للشخوص في الفعل الدرامى ، وتتم أخيرا عملية التطهير المقصودة من العملية المسرحية ككل ، مما يذكرنا بمبدأ « التعرف » في نظرية أرسطو في الشعر المسرحى ! ولكن هذا موضوع آخر يطول فيه الحديث !

عمل المخرج يبدأ منذ أول جلسة تدريب ، منذ القراءة الأولى للنص . ويتعرف على المؤلف ، وعلى مؤلفاته جميعا ، أو النماذج ، أو العلاقات الهامة منها .. والتعرف على حياته . والمؤثرات الخاصة التى تأثر بها . والمؤثر الحاسم الذى يمكن أن يكون أبرز المؤثرات ! ثم تحليل « النص » المتاح على ضوء هذا التحليل العام . ثم اكتشاف مكانه الخاص من السياق الإبداعى للمؤلف ، ومواصفاته التى ينفرد بها ، وكذلك التى يشترك فيها بين سائر أعمال المؤلف ! ثم توزيعه الأدوار الذى يعتبر نصف عملية الإخراج . ثم الاتفاق على ملامح كل شخصية ، وعلى موقعها من محصلة القوى المتصارعة على ساحة النص ، والتى ستتصارع على « الخشبة » المسرح بعد قليل ! ثم الاتفاق على طريقة أو أسلوب أو منهج الأداء التمثيلى . ثم تحقيق

الانسجام بين مجموعة الأصوات وأصوات الشخوص ، تلك التى تتولى عزف النص على خشبة المسرح صوتا وانفعالا ! ثم تستمر التدريبات . ليبدأ رسم الحركة . حركة الشخوص على خشبة المسرح . فى الإطار المادى المتفق عليه (المكان) . والحركة هنا كلمة صامتة تكمل كلمة منطوقة ، أو تترجمها ، أو تمهد لها أو تعقب عليها ، أو تبرزها ، أو تربط بين كلمتين ، لا مجرد حركة عفوية يقصد بها تجنب الصدام البدنى بين الممثلين على خشبة المسرح ! ثم إن الحركة محكومة بمنطق كل شخصية ، وبمنطق العلاقة بين شخصية وأخرى ، وبمنطق الشخوص جميعا ، وبمنطق الموقف الدرامى بكل ما فيه من بواعث أو مقاصد .

وفى النهاية .. وفي النهاية فقط يبدأ إلباس هذا كل ما يلائمه من ديكور وملابس واكسسوار ، وإضاءة ، إلى آخر العناصر المشار إليها . انظروا كم يتحتم على الناقد أن يبدأ مهمته مع المخرج ، متابعا خطواته من البداية ، لا أن يبدأ كما يبدأ النقد عندنا من النهايات ؟!

علاقة الممثل بالنص المسرحى

رأينا كيف يعتبر شكسبير الممثلين (خلاصة تاريخ العصر) وسنرى بعد قليل كيف يقوم هذا الاعتبار على فهم عميق للمسرح ، وإدراك للجوهرى وللهدف ، وللغاية ، من المسرح ، ولدور ووظيفة وأهمية وقيمة كل عنصر من العناصر التى تشكل العرض المسرحى .. ولوعى بمركز الممثل باعتباره — إلى جانب النص — إحدى الدعامتين الرئيسيتين اللتين يقوم عليهما العرض المسرحى . إن الممثل فى النهاية هو الوسيلة الحاسمة لإيصال النص — الكلمة — إلى الجمهور .. ذلك الإيصال الذى هو هدف المؤلف والمخرج معا . واعتبار الممثل هنا وسيلة إنما هو تقدير نسبى ، يقصد به تسهيل الحديث والإيضاح دون التورط فى اعتباره مجرد وسيلة ، أو أداة . أو دمية ، ودون حرمانه من القدرة على الخلق ، والإضافة ، والعطاء ، والمشاركة الإبداعية ، فى العملية المسرحية .

إن تعبير شكسبير (خلاصة تاريخ العصر) يعنى ضمنا أن المؤلف يقف ، أو لا يقف من عصره ، فى جانب من عملية الإبداع ، موقف المؤرخ . والعلاقة بين الفن والتاريخ وقف عندها أرسطو وقفة رائعة فى كتابه الشهير (فن الشعر) . وإذا كان الشعر — الفن — « أوفر

حظاً من الفلسفة ، وأسمى مقاما من التاريخ » ، على حد تعبير أرسطو ، فإن هذا يعنى أن مضمون العمل يحتوى على عناصر تاريخية ، دون أن يصبح هو نفسه مجرد تاريخ . أو لنقل إن المؤلف المسرحى ـــ الفنان ـــ يقوم بدور المؤرخ ، ولكن بطريقته ، ووسائله ، وأدواته الخاصة . أرسطو إذن لا يريد نفى التاريخ عن الفن بقدر ما يريد رفع مرتبة الفن عن أن يكون مجرد تاريخ . وفرق كبير بين الأمرين ! ولذلك يأتى شكسبير بعبارته المذكورة ليؤكد عنصر التاريخ فى العملية الإبداعية ، فيما هو يرفع الممثلين إلى مستوى الخلاصة من تاريخ العصر .

وإذا كان النص بهذا المعنى تاريخا للعصر ، وكان الممثلون ناقلو هذا النص إلى الجمهور ـــ خلاصة تاريخ العصر ـــ فإن هذا يضع على عاتق الممثلين مهاما والتزامات ومسؤليات ، ليس أخطرها الأرصدة فى البنوك ، وعدد السيارات الفارهة ، والفيلات ، والقصور ، وهواية تربية الكلاب ، وسباق الأزياء ، والمظهريات ، والخواتم السوليتير ، والعربدة فى علب الليل المقفلة ، وملاهى الليل المفتوحة . والمانشيتات والصور والإعلانات والتعرى وعرض المفاتن فى السوق الحرة وغير الحرة .. الخ . وإذا كنا نريد أن نرفع مستوى الجمهور إلى الفن ، وفن المسرح خاصة .. فيجب أولا أن نرفع المشتغلين بالفن إلى مستوى خلاصة تاريخ العصر . أما أن يكون (الفنانون) نفاية تاريخ العصر ، كما يصر أغلب فنانينا على أن يكونوا ، فليس فى وسع الفن والتاريخ إلا أن يلفظاهم كالكائنات الطفيلية ، على المدى القريب والبعيد . إنهم فنانون تجوّزا ، ومن باب

الخطأ الشائع ، أو الأمر الواقع ليس غير . إنهم يفرزون فنا من نوعية خاصة يخدم أهدافا ومهاما معينة ، اجتماعية وسياسية أيضا ، ويخاطب جمهورا معينا ، له خصائصه ، واهتماماته ، وذوقه الخاص ، مما ليس هنا مجال للاستفاضة فى الحديث عنه . ومما لا يخفى على القارئ الفطن . وبالرغم من أنهم يزحمون جميع المنابر الفنية بل يحتلونها بالقوة ، إلا أننا نصر على الحديث عن الفن والفنانين بحق ، وباعتبارهم ضمير وخلاصة العصر ، كما يراهم ، أو يتمنى لهم شكسبير . وإذا رصدنا واقعنا الفنى الفاسد والمضمحل ، فإننا لا نلبث أن نلاحظ الجهل ، وأزمة الثقافة ، وتخلف الذوق ، وراء جميع ظواهر الفساد والاضمحلال ، وذلك دون التغافل عن العوامل الاجتماعية والسياسية الحاسمة فى هذا المجال ، وعن المناخ الثقافى كله بوجه عام . وهذا يعنى ضرورة تربية كوادرنا الفنية وتنمية وعيها وتثقيفها ، وتدريبها الدائب على الذوق الفنى فى أعلى المستويات ، ثم إنارة طريقها وسط الظلمات ، لكى تؤدى دورها التاريخى من خلال الفن ، وإشعارها بمسئولياتها والتزاماتها إزاء واقعها ، وإزاء المرحلة التاريخية التى تجتازها هذه الكوادر ، ثم مسئولياتها إزاء الجمهور ، لكى يسترد الممثلون كرامتهم فى نظر الجمهور . والجمهور كرامته فى نظر الممثلين . ونحن نعلم أن فى هذه المطالب نوعا من المثالية والطموح إلى ما هو قريب من المستحيل .

كيف يمكن بالله أن يكون ثمة نص مسرحى فى مثل هذا المناخ ؟! ثم كيف يمكن أن تقوم علاقة بين ممثلين من هذا الصنف ونص مسرحى جاد (كوميدى أو تراجيدى) ؟ وكيف يمكن لنا أن

نواصل الحديث عن العلاقة بين الممثل والنص المسرحى ؟! إن هذه العلامة معدومة حتى بين الممثلين والنصوص المسطرية السطحية التافهة التى تقدم على خشبات المسرح التجارى ، فى غيبة النقد ، وصمت الجمهور ، وإفراخ الشلل والكتل والعائلات المصلحية . ثم فى ظل صمت الجمهور ، وأزمة الثقافة عامة ، وإفلاس مسرح الدولة .. فلنتركهم حيث هم ، أو حيث اختاروا أن يكونوا . لنحلم ، ونواصل التحدث عن علاقة الممثل الحقيقى الفنان ، بالنص الحقيقى . مفترضين حتى الحد الأدنى من الجدية فى التأليف وفى التمثيل ، ذلك الحد الذى يقبل ولو الحد الأدنى من النقد .

لكل مؤلف مشكلة تؤرقه دائما ، وتلح على النبض بشكل مباشر أو غير مباشر فى جميع أعماله ، منذ بداياته ، حتى نهاياته .. ويجب التعرف على هذه المشكلة ، وتتبع مسارها ، وظواهرها ، وأعراضها . ولكل نص مشكلة مرحلية فى هذا المسار يجب التعرف عليها أيضا ، وتعمقها ، وتتبعها من خلال النص . ولكل من شخوص المسرحية كيانه النفسى ، والذهنى ، والاجتماعى ، وموقفه ودلالته ، وعلاقته بهذه المشكلة المرحلية ، مما يتحتم استكشافه . لهذا كان توزيع الأدوار من قبل المخرج ، هو أهم ما فى عملية الإخراج قبل التدريب على أداء الأدوار بالطريقة التى يتم الاتفاق عليها ، تحقيقا لهدف إيصال عالم المؤلف إلى الجمهور ، أو دعوة الجمهور إلى مشاركة المؤلف الحياة ، والتفكير ، والشعور ، فى عالمه . توزيع الأدوار يحمل تحديدا للمشكلة المطروقة على الجمهور . كما يحمل توزيع الأدوات العازفة لإيصالها إلى الجمهور . كما يحمل تفسير

المشكلة ، أو طريقة تفسيرها . كما يحمل أخيرا تجسيدا لها فى شخوص حيّة من لحم ودم . إنه رؤيا لعالم المؤلف . هذا العالم المزدحم بالمشاعر ، والأفكار ، والشخوص ، والعلاقات ، والمصائر ، والصراعات الداخلية فى النفس الإنسانية الواحدة ، أو الصراعات بين نمطين من بنى الإنسان . أين هذا كله مما يحدث فى مسارحنا الرسمية والتجارية من توزيع الأدوار على نجوم بعينها ، ثبتت على قوالب بعينها ، جاهزة ، ومكرورة ، ومستهلكة ، جريا وراء الربح السريع ، وضمانا لشباك التذاكر ، واستجداء للجماهير عن طريق خداع الجمهور نفسه ؟! ثم أين هذا كله من التأليف الفورى ، وتفصيل الأدوار ، على هؤلاء النجوم فى السهرات التى نعِف عن التعرض لما يحدث فيها ؟!

ثم تأتى بعد ذلك عملية التدريبات على أداء النص بقيادة المخرج .. وهنا يقف الممثل ، منذ التدريبات الأولى ، نفس موقف المخرج من النص ، ويحمل نفس الأعباء والمهام ، والالتزامات المترتبة على هذا الموقف ، مما يُنجيه من أن يكون مجرد دمية تتحرك لا إراديا على خشبة المسرح ، فى عالم لا تدرى عنه شيئا لا تمت إليه بصلة ، ولا تربطها بشخوصه أية روابط .. ولا تعنيها فيه طبيعة الصراعات الجارية ، والعلاقات المتشابكة ، ولا الأهداف المشتركة ولا المجرى العام للدراما — كوميديا أو تراجيديا — ثم هذا ينجيه — الممثل — من الفردية والنرجسية ، المصاب بهما أغلب من يحسبون عندنا تجاوزا على التمثيل والممثلين . ثم هو يجعل من الممثل إرادة خلاقة ، أو شريكا للمخرج والمؤلف ، فى عملية الخلق الفنى . وهذا كله لا يمكن أن

يستقيم مع عدم الانضباط الدائم فى مواعيد التدريبات مثلا . ذلك الداء العضال المتفشى فى مسارحنا الرسمية نتيجة لتمزق فنانينا الحقيقيين بين المسرح ، والإذاعة ، والتليفزيون ، والإنتاج الخاص ، ووراء لقمة العيش .. ولا يستقيم مع استهتار حضرات النجوم بالتدريبات ، اتكالا على وسائل جذب الجمهور غير الفنية ، وغير الأخلاقية ، إلى آخر ما يمكن أن يطول فيه الحديث .. ولا يمكن أن يستقيم مع انقطاع التدريبات لأسباب بيروقراطية لا يمكن دفعها ، ولا مع التخلف الذوقى والثقافى لدى الممثلين . وأخيرا لا يمكن أن يستقيم هذا كله مع مبدأ « سلق البيض » الجارى عليه الإخراج المسرحى عندنا ، من باب الشطارة ، والفهلوة ، وخفة اليد ، ولا مع اقتصار كل ممثل على حفظ دوره فحسب فى المسرحية . بلا علاقة بما قبله وما بعده ، كما هو شائع . ولا مع اقتصار حضور الممثل للتدريبات على تلك الجلسات التى يكون فيما عليه أن يقرأ دوره ، ثم ينصرف إلى أبواب الرزق المفتوحة أمام البعض ، والمغلقة أمام البعض الآخر . كما لا يمكن أن يستقيم مع جهل أغلب الممثلين بعالم المؤلف المسكين الذى وقع بين أيديهم حيا أو ميتا . أو بالنص الذى هبطوا ليمزقوه أربا . أو بمكان المؤلف من تاريخ الدراما المحلية أو العالمية ، ومكان النص موضوع التدريبات من تاريخ المؤلف الخاص والعام ، ولا مع إحالة كل الثقل إلى عاتق المخرج المسكين الذى حتمت عليه الظروف الضاغطة أن يلتزم مبادىء ومناهج مدرسة « سلق البيض » وكل أسبوع مسرحية جديدة ، والاحتفال بالكم دون الكيف .

إن الكلمة الواحدة فى النص يمكن أن تقال بألف طريقة وأكثر ..

وألف نبرة ، وألف لون ، ويمكن لكل نبرة ولون أن يوحيا بإيحاءات عاطفية وفكرية مختلفة . واختيار الطريقة التى تقال بها كلمة ما فى نص ما لمؤلف ما من أشق المهام التى تواجه المخرج . ثم هو مهمة الممثل أساسا ، لأن تلك الطريقة فى الأداء تحمل الإيحاء ، والتفسير ، والفهم ، والرؤية ، والتجسيد ، إلى جمهور المشاهدين . ولا ننسى هنا أننا مازلنا نحكم ، وأننا نتحدث عن المؤلفين والمخرجين الممثلين الذين يحترمون أنفسهم وفنهم ، ويؤمنون بأن المسرح رسالة لا « سوق حرة » لذلك نعود فنذكر بقول شكسبير على لسان هاملت محذّرا الممثل الأول فى الفرقة الجوالة العابرة بالقصر الملكى :

« ولا تدعو من يقومون عندكم بدور المهرجين يزيدوا شيئا على دورهم المكتوب . فإن منهم من يُضحِكون هم أنفسهم ليثيروا ضحك طائفة من المشاهدين التافهين ، فى حين أنه بهذا الموضع من المسرحية قضية ما هامة ، ينبغى الالتفات إليها . إنه لسلوك خبيث ينبىء عن طموح وضيع لدى من يسلكه من الحمقى » .

ذلك هو تقييم شكسبير لجريمة الخروج على النص ، زيادة أو نقصانا على السواء ، حتى من جانب من كانوا يقومون فى العرض المسرحى بدور المهرجين . والحقيقة أن من يفعلون هذا ليسوا أكثر من مهرجين ، ومن يتقبلون هذا من المشاهدين ، ليسوا أكثر من طائفة من التافهين .

فالمهم القضية التى يعالجها النص ، والتى ينبغى الالتفات إليها وعدم صرف النظر أو الانتباه عنها .. وتلك مهمة المخرج ، ثم مهمة الممثل بعد رفع الستار على بداية الأحداث ، واختفاء المخرج . أما

نقييم شكسبير الأخلاق للخروج عن النص فهو مجرد سلوك خبيث ، وطموح وضيع ، وحمق !! إنها جريمة أخلاقية ترتكب فى حق المؤلف ، وفى حق المسرح ، وفى حق المشاهدين . ولابد أن تكون قد سبقتها جرائم كثيرة ، منذ بدء التدريبات على المسرحية مع المخرج السىء الحظ ، والمخرج المهرج البهلوان المستهين بعمله ، وغير المؤهل علميا ، وفنيا ، وثقافيا ، وأخلاقيا ، لحمل المسئولية .. مسئولية التاريخ فنيا للعصر ، وقيادة الممثلين كخلاصة لتاريخ العصر ، نحو هدف شريف واضح محدد . الاستهتار بالتدريبات إذن ينبىء عن انحلال خلقى ، فضلا عن الانحلال الفنى ، ولا يمكن أن ينتج مثل هذا الانحلال غير ظواهر الانحلال الأخلاق ، والاجتماعى ، والسياسى والحضارى بوجه عام .. تلك التى نشاهدها على خشبات مسارحنا باسم المسرح ، والمسرح منها براء . لقد بلغ بالممثلين الاستهتار بالنص وبالمسرح كله أن أصبحوا يتبارون فى الخروج على النص زيادة ونقصانا . ويتبارون فى البرهنة على إمكان الاندماج الفورى فى الدور مع مواصلة الحديث للكواليس ، ومن وراء الكواليس ، أو مع بعضهم البعض أمام الجمهور ، بما لا يمت إلى أدوارهم ، ولا إلى الأحداث الدرامية بصلة . وأصبح الظهور أمام الجمهور ، دون حفظ تام للأدوار ، وادعاء الاندماج ، بعد جلسات تدريب تعد على أصابع اليد . أصبح هذا كله فى العرف المسرحى الشائع برهانا على « موهبة » « وعبقرية » الممثل . ماذا يبقى للمخرج بعد ذلك ليفعله سوى أن يكفل العناصر الزخرفية من ديكور ، وأكسسوار ، وملابس ، وإضاءة ، وموسيقى ، ومؤثرات صوتية ، ووسائل الجذب الصناعية ؟ أليس من حق « برخت » إذن ، ولأى إنسان قبل

برخت أو بعده ، أن يدعى أنه حطم الحائط الرابع . ها هم « ممثلون » يفعلون ذلك منذ زمن طويل ، بموهبة التلقائية ، والعفوية ، والجهل والفهلوة ، وإنعدام الأخلاق . وماذا فى وسع جمهورنا المستنير الذواق إلا أن يمضغ حسرته وغيظه ، وأن يضرب رأسه فى أى حائط يشاء ، احتجاجا بلا جدوى على إهدار القيم الفنية ، ودروس رسالة المسرح ، واختراق جميع التقاليد الفنية ، واجتياح كل الاعتبارات من أجل الطموح الوضيع الذى أشار إليه طبيب الذكر شكسبير !! ولكن .. أحقا ينفرد الممثلون عندنا بالمسئولية عن نتائج هذا الطموح الوضيع وانعكاساته على حياتنا الفنية عامة ، والمسرحية بصفة خاصة ؟ لا بالطبع . إن ذلك نتيجة ، كما قلت للمناخ الثقافى ، والبيئة عامة ، ونظم التربية الفنية ، وهذا موضوع حديث آخر .. ولكن وراء الممثلين فى المسئولية أو قبلهم ، تكمن طائفة المؤلفين المرتزقة « مقاولى المسرح الخاص » واللاعبين على المسرح الخاص والمسرح العام ، ثم طائفة المخرجين المرتزقة ، غير المؤهلة ، لتحمل أية مسئولية جادة ومجدية فى حياتنا الفنية . وهؤلاء يشاركون الممثلين نفس الطموح الوضيع . ولا حاجة هنا لذكر الأسماء خصوصا للقراء الأذكياء فالقائمة حافلة بالأعلام الذين صنعهم الطبل والزمر ، والهتاف من جانب النقد المرتزق ، وصمت النقد البناء الشريف ! ترى هل نطمح إلى أن يرقى ممثلونا لكى يصبحوا خلاصة تاريخ العصر ؟! إن كل الظواهر والأعراض محبطة ، ومثبطة ، وباعثة على التشاؤم . ولكننا نحن لا نملك إلا أن نحلم ، لنعود فنحلم ، ونكتب . ثم نعيد ما نكتب ، ونقول ، ونكرر ما نقول حتى تبح أصواتنا . لعل وعسى . مرة ثانية ، قبل أن نرفع

الجمهور إلى مستوى الفن ، يتحتم أن يرتفع الفنانون إلى مستوى المسئولية إزاء الفن والجمهور ، كى يرتفع النقد بدوره إلى مستوى المسئولية الهادفة الشريفة البناءة . وبدون هذا ، ستذهب جميع نداءات الإصلاح ، أو التغيير الجذرى ، سدى ، وستصبح عبثا من العبث ، وحبرا على ورق وكلمات فى الهواء . وسيظل النقد يتردد بين أن يكون مأجوراً وبين أن يلتزم الصمت ، فى الغيظ والحسرة .

العلاقة بين الممثل والجمهور

عندما يظهر أحد الممثلين فى الشارع ، أو فى أحد المحلات العامة ، أو أثناء لقطة خارجية ، يلتف الجمهور حوله على الفور ، ويحاول الاقتراب منه قدر الإمكان .. إنه يحدق فيه ، ويكاد أن يزنه ، ويقيسه طولا وعرضا . ويتحسسه ، ويلمس طرف ثوبه . ويريد التعرف عليه . وقد يحتاج الأمر أحيانا إلى استدعاء البوليس لتفريق الجمهور ، وإنقاذ الممثل :

والحقيقة أن الجمهور ساذج ومعذور فى نفس الوقت . ساذج لأنه ينسى ، بتأثير الوهم ، أن الممثلين أناس عاديون جدا ، يأكلون ، ويشربون ، ويمارسون ما يمارسه الناس العاديون ، ومعذور لأنه لا يراهم فى ضوء النهار ، وإنما فى أضواء وألوان المسرح ، ولا يراهم مكشوفى الوجوه ، وإنما يراهم من خلف الماكياج والأصباغ التى تلعب دور الأقنعة فى المسرح القديم . أنه يراهم مقنعين . ثم هو لا يراهم عن قرب ، وإنما يراهم على بعد ، ويفصل بينه وبينهم ما يسمى بالحائط الرابع . حائط الوهم أو الإيهام . وأخيرا هو يراهم لا فى شخصياتهم وهوياتهم الطبيعية ، وإنما متقمصين شخصيات أخرى تماما ، قد يكونون فى حياتهم الشخصية أبعد ما يكونون عنها ،

من حيث التكوين الذهنى والنفسى . وأخيرا إن الممثلين أناس يستريحون عندما يعمل الجمهور ، ويعملون عندما يستريح الجمهور ، فليس ثمة فرصة للقاء حقيقى بين الطرفين ، فى وضح النهار .

الجمهور ساذج أيضا ، لأنه قد لا يطيق أن يجلس مع ممثلة أو ممثل أكثر من خمس دقائق دون ملل ، إذا ما أتيحت له فرصة مثل هذه الجلسة ، بعيدا عن أوهام الحائط الرابع ، وبعيدا عن الأقنعة ، والأصباغ ، والألوان ، والأضواء ، والملابس الزاهية ، والديكورات ، وكل ما يصنع جو الإيهام المسرحى . إن أكثرهم — أكثر الممثلين — تافهون ، وسخفاء ، وفارغون إلى أبعد الحدود . وأكثرهم جاهلون ، وسطحيون ، ونرجسيون ، مبتذلو الاهتمامات إلى حد ملفت للنظر . ولذلك ، فالعباقرة منهم هم فى منتهى الندرة فى تاريخ المسرح ، بحيث تطيق أن تجلس إلى الواحد منهم ، أكثر من خمس دقائق دون ملل . ولكن الجمهور لا يعرف عنهم هذا ، بحكم بعده عنهم وبعدهم عنه .. ولكن هذه نظرة إلى العلاقة بين الممثل والجمهور من الخارج ، أى خارج العرض المسرحى . وأما عن العلاقة الداخلية بين الممثل والجمهور فثمة ملاحظات أخرى أكثر أهمية . إننا هنا نتحدث عن العلاقة بين الممثل والجمهور ، من خلال عرض مسرحى .. تبدأ هذه العلاقة منذ اللحظة التى تقطع فيها تذكرة الدخول وتدفع ثمنها .

كل ما حولك من إعلانات وعناوين وزينات ، يحاول أن يستدرجك إلى عالم آخر ، بعيد عن عالمك ، وربما إلى عصر آخر ، بعيد عن العصر الذى تعيش فيه .. أضواء طرقات المسرح خافتة

نسبيا ، تستدرجك إلى الصالة ، وتسحبك بذكاء من أضواء أخرى أضواء الصالة أكثر خفوتا ، تستدرجك إلى درجة أخرى ، أو خطوة أخرى على المشوار ، إلى العالم المغاير لعالمك . وقد تكون هناك موسيقى خفيفة ، تهيئك نفسيا لتقمص هذا العالم الجديد بالتدريج ، أو تفصلك بالتدريج عن عالمك . منظر الستارة ، البناوير ، الألواج ، والمقاعد الداخلية والخارجية .. وما قد يظهر من الديكور ، إذا شاء المخرج أن يكون الديكور مكشوفا ، وللستارة أن تكون مفتوحة ، منذ البداية .

ها أنت الآن مهيأ نفسيا لاستقبال العرض المسرحى . أنت كما لو كنت قد وقعت عقدا عند قطع التذكرة بينك وبين المسئولين عن المسرح ، بالتنازل عن عالمك ، واستعدادك للدخول فى عالم آخر ، بكل ما يتطلبه هذا الدخول من تنازلات أخرى ستتضح بعد قليل ؛ لأن المسرح سلسلة من التنازلات المستمرة ، والتنازلات الاصطلاحية ، المشروطة من جانب المتفرج ، وسيفى المخرج بالتزاماته فى هذا العقد ، ويقوم بكل واجباته فى نقلك من عالمك إلى العالم المغاير . ولن يكون من حقك أن تناقش شيئا ، أو تعترض على شيء ، أو تقف فى الصالة ، لتقول « هذا معقول » وهذا « غير معقول » لأن العقد ــ التذكرة ــ ينص أيضا بطريقة ضمنية ، على ألا حدود بين المعقول واللامعقول ، فى عالم الإيهام المسرحى . أنت الآن فى مسرح حديقة الأزبكية مثلا ، الواقع فى ميدان العتبة الخضراء الواقعة فى قلب القاهرة . وكذلك ، وقد فتحت الستارة ، وبدأ العرض ، قد انتقلت فجأة من مسرح حديقة الأزبكية إلى حديقة فى

قصر باكنجهام بلندن ، أو إلى أى مكان آخر . والواقع أن هذا لم يحدث فجأة . فمنذ قليل أطفئت أنوار الصالة ، وأضيئت الستارة تمهيدا لهذا الانتقال . ثم فتحت الستارة على « المكان » الجديد ، المكان الذى ستدور فيه الأحداث ، وتتشابك العلاقات والمصائر الدرامية ، وتصطرع فيه الشخوص . ساعة الصالة تشير إلى التاسعة والنصف مساء تماما ، بينما ساعة بداية الأحداث الدرامية بعد رفع الستار تشير إلى الرابعة صباحا مثلا .. وأنت لم تصرخ بعد فى الصالة ، ولم تقل للجالسين من حولك ، وللمسئولين عن المسرح ، ليس معقولا أننى الآن فى لندن ، وأن الساعة الرابعة صباحا لأننى فى مسرح حديقة الأزبكية بالعتبة ، ولأن الساعة هى التاسعة والنصف مساء .. ولو فعلت لضحك منك الجمهور ، والممثلون ، وتكون قد ارتكبت جريمة الشغب التى تحتاج أيضا إلى استدعاء البوليس .. وربما أخذوك من المسرح إلى مستشفى للأمراض العقلية . إذ سيبدو أنك أنت المجنون لا الجمهور . ولا الممثلين ، ولا المسئولين عن المسرح ، لأن هناك ، كما قلت عقدا غير مكتوب ، كله بنود من التنازلات من قبل المتفرج ، وبنود لا تناقش ولا تراجع ، وليس للمتفرج أى حق فى الاعتراض .

إننا هنا أمام ما يسمى بالإيهام المسرحي ، وفى ظل الإيهام ، كل شيء جائز وممكن ، حتى نموّ الذيول للآدميين . إن اللحظة التي فتحت فيها الستارة هى اللحظة التى تنقلك من مكان إلى مكان ، ومن زمان إلى زمان .. إنك الآن تعيش زمن الشخوص الدرامية لا زمنك الخاص . وذلك فور أن رفع الحائط الرابع عن بداية

الأحداث . والحائط الرابع هو الحد بين واقع حقيقى وواقع إيهامى ، وبين زمن حقيقى وزمن إيهامى ، وهو الحد بينك وبين الممثلين ، تراهم على بعد ، تسمعهم على بعد ، وليس لك حق اختراق هذا الحائط الإيهامى ، والصعود إلى المسرح ، والاشتراك فى الأحداث ، مهما كانت أعذارك ، ودرجة انفعالك بما يحدث ..

هنا نصل إلى كل محاولات تحطيم الحائط الرابع من قبل المخرجين ، فى المدارس المسرحية المختلفة ، والحديثة والمعاصرة بشكل خاص . إننى أميل إلى القول بأن ليس من حق المخرجين والممثلين تحطيم هذا الحائط ، بقدر ما أنه ليس من حق المتفرجين . هذه المحاولات جميعا قد باءت بالفشل ، رغم جميع الحجج النظرية والتطبيقية التى قدمت لتبريرها . ثم هى محاولات كررت نفسها بحيث مجّها المتفرجون ، وبدأ يمجّها المخرجون والممثلون أنفسهم ، لكثرة تكرارها ، ودورانها فى حالة « محلك سر » . ثم إننى أعتقد أن تحطيم الحائط الرابع ، هو تحطيم للمسرح ذاته ، والكف به عن أن يظل هو المسرح . إنه ينقل المتفرجين من الإيهام المسرحى الفنى ، المقصود من المسرح ، إلى شىء شبيه بالوهم ، الذى رأيناه منذ قليل ، عندما ظهر الممثل فجأة فى الشارع ، أو فى أحد المحلات العامة ، أو أثناء لقطة خارجية . ينقله من الإيهام الفنى إلى الوهم الساذج . وشتان ما بين الاثنين . فلو لاحظ أحد الأذكياء ما يحدث فى الصالة بالضبط ، عندما يهبط إليها ممثل أو أكثر ، مواصلا أو مدعيا أنه يواصل الأحداث الدرامية للفت نظره أن الجمهور يكفّ فى نفس اللحظة ــ لحظة تجاوز الحائط الرابع من قبل الممثلين ــ عن أن ينظر إلى الممثلين باعتبارهم شخوصا

درامية فى مسرحية ما ، فى مكان ما فى زمن ما ، بينهم علاقات ما ، وصراعات ما ، لينظر إليهم باعتبارهم « ممثلين » بعيدين عن الأحداث ، ليعود فيحاول أن يتلمسهم أثناء مرورهم بين الصفوف ، وأن يحدق فيهم ، وأن يزنهم ، وأن يقيسهم طولا وعرضا ، وأن يتعرف على حقيقتهم . تماما كما يفعل فى الشارع .

.. إذن فقد كف الجمهور عن متابعة الأحداث ، أو توقفت أحداث المسرحية لتبدأ مسرحية أخرى خارجية لا علاقة لها بالمسرحية موضوع العرض . ولو لاحظ المتفرج الذكى الصالة ، بطريقة أكثر دقة ، لوجد أن الجمهور فى هذه اللحظة ـــ لحظة تجاوز الحائط الرابع ـــ تتنازعه مشاعر مغايرة للمشاعر التى كانت تتنازعه منذ قليل ، أثناء استمرارية العرض المسرحى ، فى وجود الحائط الرابع ، أقلها الضحك من الممثلين وعلى الممثلين .

والواقع ، أنه يضحك من غباء المخرج الذى أراد أن يخترق الحائط الرابع ، نزولا إلى الصالة ، مع أن هذا خطأ فى حق المسرح تماما ، كخطأ المتفرج المنفعل الذى يخترق الحائط الرابع صعودا إلى خشبة المسرح . قلت إن المسرح فى هذه الحالة يكف عن أن يكون مسرحا ، والإيهام يتحول إلى وهم مثير للضحك . وذلك لأن تحطيم الحائط الرابع ، هو محاولة خاطئة ، ويائسة ، ومضحكة ، لتحطيم البعد الرابع فى المسرح ، وتحطيم الزمن . فالممثلون فى هذه الحالة ـــ حالة اختراق الحائط الرابع ـــ يكفون عن أن يعيشوا زمن الشخوص الدرامية ، هذا الزمن الإيهامى ، والافتراضى ، والشرطى ، والاصطلاحى . ويكفون فى نفس الوقت عن أن يعيشوا زمن

الصالة .. زمن المتفرج . ذلك هو سر الحيرة التى يقع فيها المخرجون والممثلون على السواء مثل تلك اللحظات ، بالرغم من أن كثيرين من المخرجين فى شرقنا العربى ، وفى أوربا الغربية والاشتراكية ، مازالوا مصرين على لعبة المستحيل هذه . ومازالوا يكررون نفس الحيل التى يدعون أنها مسرحية ، وأنها تجديد لاجتياز الحائط الرابع ، أو البعد الرابع .. لا توجد قصة فى العالم ، ولا عبقرية ، تستطيع أن تحطم بُعد الزمن فى المسرح ، إذ لا يمكن أن يتوازى زمن الصالة ، مع زمن الخشبة ، بعد رفع الستارة . وإذا توازى ، فأثناء إلقاء خطبة ، أو مقالة ، أو قراءة قصة قصيرة أو قصيدة . ولكن ليس أبدا أثناء عرض مسرحى .

فلنتروّ ، فيما يساق إلينا من الفكر المسرحى الأوربى مما يسمى بمدارس التجديد . ولنعد النظر فى الكثير من البديهيات ، ولنتعلم من فشل مسارح أوربا جميعا ، فيما يتعلق باجتياز الحائط الرابع . ولنتعلم أيضا من ملل الجمهور لكثرة تكرار هذه المحاولات . ولننظر بجدية أكثر إلى ضحك الجمهور أثناء جميع محاولات اجتياز الحائط الرابع ، نزولا إلى الصالة .

وهنا بالذات ، نصل إلى « التغريب » الذى كثر الكلام عنه ، حتى مجّته الأسماع ، وخصوصا لدى « بريخت » .. أولا أن بريخت نفسه لم يقل صراحة بأن مسرحه ضد العاطفة ، بل قال العكس تماما ، وهو أن لا فن بلا عاطفة . ولم يقل بريخت أن المسرح يجب أن يخاطب العقل أولا ، فهذه مسألة تخفى وراءها مغالطة كبيرة شاعت وذاعت عن بريخت ، ومسرح بريخت . والقول بها يعنى أن المسرح

قبل بريخت لم يكن يخاطب العقل . مع أن المسرح كان ومنذ أقدم عصور التاريخ يخاطب العقل دائما . ولو قال « بريخت » بغير ذلك ، كما ينسب إليه أحيانا ، لكان رجلا فى منتهى الغباء ، والسذاجة ، والجهل . ولكن بريخت أذكى من ذلك بكثير ، فهو يقول إن مسرحه يخاطب العقل ، كما يخاطب الوجدان ، وينكر أن يكون قد قال بالعقل وحده ، كما يدعى مفسروه وشارحوه ..

إذن ما الجديد الذى جاء به بريخت ؟!

لعلنا ، أو لعلهم يقصدون أن بريخت حاول تحطيم الحائط الرابع ، وإلغاء الإيهام المسرحى ، وهذه كما قلنا لعنة غبية تصادر المسرح ذاته ، وتلغيه ، ولا تحقق له شيئا من التجديد أو التقدم .. ولم يكن بريخت من الغباء ، بحيث يقع فى مثل هذا المطب المستحيل . إن بريخت يحطم الإيهام من نوع ما لكى يقيم عليه إيهاما من نوع آخر . إنه يحطم الإيهام لحساب الإيهام نفسه . يحطم الإيهام الأعمى ليقيم الإيهام البصير . يحطم الإيهام الانفعالى البحت الساذج ليقيم الإيهام التنويرى . ولكن هذا موضوع آخر يطول شرحه .. أعد بأن أعالجه فى فرصة أخرى .

ومرة ثانية ما الجديد الذى أتى به بريخت ؟! لو قرأ القارىء الذكى هذا المقال مرة ثانية بتأمل ، لرأى أن المسرح بطبيعته تغريبى وأنه ليس فى حاجة إلى تغريبات أخرى .. إنه تغريب فى الزمان وفى المكان على السواء .. إنه كما سبق أن قلت الانسلاخ من عالم حقيقى إلى عالم آخر حقيقى أو ممكن .. فالمسرح ضمنا هو التغريب نفسه ، والإيهام هو التغريب نفسه .. كان المسرح كذلك ومازال وسوف يظل .. فكيف

يكون برخت مبتدعا للتغريب فى المسرح !! إلا إذا كان الشراح والمفسرون يقصدون إمكان تحطيم الحائط الرابع ، وهذا كما قلت مستحيل . وإلا إذا كانوا يقصدون أن مسرح بريخت يخاطب العقل لا الوجدان ، وهذا ما لم يقل به برخت نفسه .

هنا ننتقل لنؤكد أن أسوأ أنواع التمثيل هو ذلك الذى تشعر معه دائما بأن الممثلين يقولون لك ملحين فى القول أثناء العرض المسرحى . ها نحن نمثل .. إنك تشعر بأنهم يوجهون إليك الكلام مباشرة مع أن المفروض ألا يحدث ذلك .. المفروض أنهم يتحدثون مع بعضهم البعض دون أن يشعروا بأنك طرف ثالث تنصت للحديث أو تشارك فى الأحداث بالتعاطف أو الاعتراض .. إنهم هنا يتحولون إلى كائنات مضحكة أيضا .. فلا هم يعيشون زمنهم الخاص زمن الأحداث الدرامية .. ولا هم ينجحون فى أن يعيشوا زمن الصالة زمنك أنت المتفرج الذكى .. إنهم يضربون رءوسهم فقط فى الحائط الرابع .. ويفشلون فى إقناعك بما يحدث .. ويعلنون فى كل لحظة أنهم يمثلون .. فيصادرون على الإيهام المسرحى ليقعوا بدورهم فى الوهم الساذج الذى أوحى به إليهم المخرج الذى لا يعرف خصائص المسرح وطبيعته وإمكانياته ووظيفته وشروط العقد الضمنى المكتوب أو غير المكتوب بينه وبين الجمهور .

مسرح بريخت يحاول فيما يظن كثيرون أن يفعل ذلك . أن يقول للمتفرج فى كل لحظة حذار من الإيهام .. إن ما تراه مجرد تمثيل .. ولعل هذا ما يقصده المفسرون والشارحون بالتغريب لدى بريخت فى فن قائم بطبيعته كما قلت على التغريب .. ما عساها تكون نتيجة

« تغريب التغريب » !! هى النتيجة المضحكة التى نراها فيما تقدم لنا من مسرحيات بريخت .. الفشل فى تحطيم البعد الرابع « الزمن » والفشل فى تحقيق التوازى بين زمن الصالة وزمن الخشبة .. إنه خليط غريب من زمنين متباعدين كل التباعد .. زمن شخوص بريخت هذا الذى يتحركون فيه ويفعلون ويتصرفون ويعانون ويصطدمون .. وهذا الذى يعيش فيه المتفرج .. وقد يجوز الخلط فى كل شيء إلا فى الزمن هذا البعيد غير المنظور وغير المحسوس .. ولذلك يتورط مخرجو بريخت حين يطبقون ما يتوهمون أنه نظرية بريخت تطبيقا أعمى .. إما فى هذا الخلط غير الممكن وغير الذكى بل والمضحك بين زمنين .. وإما فى تغريب التغريب وهى نتيجة أخرى مضحكة .. أو ينزلون بمسرحيات بريخت نفسها على شروط المسرح الضمنية ويمثلونها التزاما لمنطق الإيهام المسرحى والحائط الرابع .. وعندئذ فقط يحققون نجاحا ما .. إن لكل فن طبيعته الخاصة وشروطه التى يقوم عليها والتى بدونها يكف عن أن يكون هو نفسه .. واكتشاف الخصيصة المميزة للمسرح أو لأى فن ، هو وحده الكفيل بتجنيبنا الوقوع فى المطبات المحرجة .. ولكن قليلين منا يجرؤون على أن يعاودوا النظر فى الكثير من البديهيات والمسلمات .. وتظل الأخطاء شائعة وذائعة ولها قوة القانون .. ولكن حركات التجديد الحقيقية بدأت بالذات بمثل هذه المراجعات التى قد تبدو للكسالى والأبواق نوعا من الحرث فى البحر .. أقول هذا لكى تتجنب الحركات المسرحية الوليدة والناشئة فى عالمنا العربى أخطاء وسلبيات الحركة المسرحية فى مصر .

أعراض الشكلية فى المسرح

ورد ذكر الشكلية والاتجاه الشكلى مرارا عن قضايا المسرح ، وورد بطريقة سريعة وعابرة ، مع أنه يستحق وقفة إيضاحية طويلة ، وحديثا منفردا ، خاصة فى زحمة الاتجاهات ، واختلاط القيم ، والمفاهيم ، والرؤى المسرحية ، وتورط النقد الفنى ذاته فى الشكلية ، وهلامية الحدود والمعايير والضوابط بين المدارس المسرحية المختلفة . أضف إلى ذلك غيبة النقد المستنير بين الصمت والهجرة ، ثم انفراد المدّاحين والطبالين والزمارين بمنابر الطبع والنشر والقول ، ثم انتقال راية النقد الفنى إلى أيدى طوائف وشلل الصحفيين السطحيين ، الذين خلا لهم الميدان فباضوا وأفرخوا .

فما عساها أن تكون الشكلية أو الاتجاه الشكلى ؟!

بين يدى الآن حديث أجرته معى مجلة الجيل الجديد فى عام ١٩٦٤ فور عودتى من رحلة الخارج الطويلة إلى الوطن ! وكنت أتأهب لإخراج مسرحية « بستان الكرز » لمسرح « الجيب » بالقاهرة ، ويومها قلت فيما قلت ، وبالحرف الواحد : « أسلوبى فى الإخراج قائم أساسا على مهمتى الأولى ، وهى إيصال روح وفكر المؤلف إلى الجمهور ، على أتم وجه ، واستخدام كل الإمكانيات

المسرحية لتحقيق هذا الهدف ، والتركيز على الممثل ، باعتباره وسيلة أساسية فى عملية الإيصال ، لأن المسرح عماده الكلمة المنطوقة ، وفهمى للمسرح هو فهم للوحدة العضوية بين الشكل والمضمون ، مع أسبقية المضمون على الشكل ، باعتبار المضمون نفسه هو الذى يحدد الشكل الملائم له . وأنا مهمتى اختيار الشكل المناسب للمضمون الذى فى يدى ، لأن تضخيم الشكل ، على حساب المضمون ، عمل ضد الوحدة المطلوبة فى العمل الفنى ، ثم تجاهل الشكل ، بحجة التركيز على المضمون ، هو خطأ يتورط فيه عادة من لا يعون جيدا طبيعة الوحدة بين الشكل والمضمون ، فى العرض المسرحى . ثم إن التركيز على المضمون مع إهمال الشكل هو فى ذاته اتجاه شكلى » !

هذا ما قلته بالحرف فى عام ١٩٦٤ ، وإن كنت لا أعرف رقم العدد من المجلة لأنه منزوع الغلاف للأسف .. والمهم أننا حذرنا منذ زمن بعيد ، ومبكرا جدا ، من التورط فى الشكلية ، سواء بإهمال المضمون لحساب الشكل ، أو بإهمال الشكل لحساب المضمون ، مع تأكيد أولوية المضمون ، وطبيعته الحاسمة ، فى العرض المسرحى .

يفهم من « الشكلية » عادة إغراق النص فى زخارف الديكور ، والاكسسوار ، والملابس ، والموسيقى ، والإضاءة ، إلى غير ذلك ، مما يصرف انتباه الجمهور عن المضمون الكلمة ، بدرجة تتجاوز المنطق الفنى والدرامى ، كما تفتقر إلى التبرير الموضوعى . وبطريقة لا تخضع لضرورة تمليها المهمة الأساسية للمخرج ، وهى إيصال الكلمة حاملة المضمون !. والواقع ، أن كل العناصر السابقة يمكن أن تكون

عوامل « مساعدة » على الإيصال ، كما يمكن لها أن تكون « عوائق » على طريق الإيصال . إن الفن هو النسبة والانسجام ، وكل ما يتعارض معها يتعارض مع الفن ، والمنطق الفنى ، والضرورة الفنية ! ولسنا « عطارين » حتى نقدم تحديدا لهذه النسبة ، أو درجة لهذا الانسجام . إنما يرجع هذا التحديد إلى حس المخرج وذوقه الفنى ورصيده الثقافى ، وموهبته فى الإبداع ، وفهمه لما هو « جوهرى » ، وما هو « ثانوى » ، من العناصر ، والوسائل ، والامكانيات المسرحية . ثم وعيه بالمسئولية الملقاة على عاتقه ، حين يتصدى لإخراج نص ما . ومسئوليته إزاء المؤلف وإزاء الممثل ، وإزاء الجمهور ، وإزاء المسرح كفن ، لا كمعرض ، أو متحف ، تزدحم فيه الصور ، والتماثيل ، واللوحات ، والألوان ، والأصباغ ، والأضواء ، والظلال .. ولا « مولد » يضج بالضوضاء .

ومع أن « الشكلية » تتضمن المبالغة فى استخدام العناصر والوسائل ، والامكانيات المسرحية ، المشار إليها ، إلا أنها لا تقتصر على هذه المبالغة ، ولا تنحصر أعراضها فى هذه الحدود المحسوسة والملموسة ، والتى يمكن كشفها على الفور ، من جانب المتفرج الذكى ــ بلغة الناقد المستنير ــ ودعنا من زمرة نقاد الصحافة الملتفين حول كل مائدة ، والبارعين فى التهليل والتصفيق لكل ما هو « شكلى » ، مستندين إلى المراجع الأجنبية المليئة بفهارس الأعلام ، فى تبرير كل ما هو سطحى ، وتافه ، وعابر ، ومعاد للواقعية !.. وذلك فى ظل الأمية الثقافية وغير الثقافية لدى غالبية جمهور المسرح ، ووسط العوامل والأجهزة التى تعمل ليل نهار على تخريب الذوق

العام ، والترويج للسلع الزخرفية الرخيصة . أو للسلع المستوردة ، وتحت ألوية وشعارات التجديد والتجريب والإبداع ، مع ملاحظة أن هذا لا يخص المسرح فقط ، بل ينطبق أيضا ، وبنفس الدرجة ، على الآداب والفنون جميعا !

بعد هذا الاستطراد ، أعود إلى القول بأن « الشكلية » لا تنحصر فى المبالغة فى استخدام العناصر ، والوسائل والإمكانيات المسرحية . فقد لا تتوفر هذه المبالغة فى عرض ما ، ومع ذلك يظل العرض شكليا ! إن تاريخ المسرح فى مصر — كتاريخ المسرح فى العالم — هو قصة الصراع بين الواقعية والشكلية وقد ارتبطت الشكلية دائما بالمواقف والأفكار الرجعية ، وعلى جميع المستويات الاجتماعية والسياسية ، والفنية ، والأدبية ، والثقافية بوجه عام !. كانت الشكلية ، ومازالت ، تسود دائما فى مراحل الأزمات الرجعية من تاريخنا ، وكانت تنعكس دائما فى مراحل المدّ الثورى والجماهيرى !. إن الشكلية فى أساسها موقف من المجتمع ، ومن العالم ، ومن العصر ، قبل أن تكون موقفا من الفن ، ومن فن المسرح على التحديد ! وعلى العكس تماما ، كانت الواقعية دائما فى تاريخ المسرح فى مصر ، فهى الأخرى موقف من كل شيء فى العالم المحيط ، قبل أن تكون مجرد ميل ، أو أسلوب ، أو إخراج !! ولا يصدق هذا على المسرح فى مصر فحسب ، بل يصدق على تاريخ المسرح العالمي كله ، وأية دراسة مقارنة كفيلة بوضع هذه الحقيقة فى النور !

من أهم ما يميز الشكلية بعد هذا أنها « اتجاه واحد » يظهر فى أقنعة كثيرة مختلفة ، وأزياء وألوان وأسماء وشعارات لا حصر ، لها بل

وقد تبدو أحيانا ، وفى الظاهر ، متعارضة ! بحيث يبدو ، للعين غير الثاقبة ، أنها اتجاهات مختلفة ، مع أنها جميعا تشترك فى الوظيفة والغاية ، وتنبع من نفس المنابع ، لتصب فى نفس المصب الواحد : العداء للفن ، ولمصالح الشعب ، ومحاولة صرفه عن الوعى بنفسه وعن مسئولياته ، ومهامه التاريخية ! . وأخطر ما فيها ، أنها تلبس ، فى أغلب الأحيان ، قناع الثورية والتغيير ، وتتبنى شعارات وقيم الواقعية ، وتعمل على حرفها ومسخها ، وتطويعها ، لحسابها ، بقصد قطع الطريق على كل محاولة للثورة أو للتغيير !!

إن « الطبيعية » مثلا ، التى تختلط كثيرا بالواقعية فى نظر النقاد والجمهور ، هى عَرَض من أعراض « الشكلية » وذلك لحرصها الشديد على التفصيلى دون النموذجى . والفن — والواقعية خاصة — ينشد النموذجى فى كل شىء ، ويزهد فى التفاصيل الثانوية العابرة . إن الواقعية ، فى المسرح مثلا ، وقد تكتفى بإطار لباب أو زاوية من إطار باب ولا تحرص على أن تعطيك بابا ، « طبيعىّ » التفاصيل ، مادام هذا الإطار الهيكلى ، أو هذه الزاوية ، يوحيان إليك ، أو يوهمانك — الوهم الفنى أو الإيهام إن شئنا الدقة — بأنك ترى بابا . فالمسرح ، قبل وبعد كل شىء ، هو هذا « الإيهام » ، والتفصيلية أو الجزئية ، التى تحرص عليها « الطبيعية » ، تصادر على هذا الإيهام ، ثم هى تصرف نظر ، وذهن الجمهور ، عن النموذجى ، والجوهرى ، والكلى . بينما ينشد الفن الكلى منْ خلال الجزئى ، والجوهرى من خلال الثانوى . لذلك كثيرا ما تضيع الحدود ، أو تختلط بين اتجاهين متعارضين تماما ، وعلى طول الخط — الواقعى والطبيعى — فى

الأسس الفلسفية والجمالية ، فيبدوان فى الظاهر متشابهين ، بل يبدُوَان اتجاها واحدا !!

وتظهر الشكلية أيضا فى الموقف من « التراث القومى » . ومن تقاليد هذا التراث . فالشكلية تصادر على التراث القومى المحلى ، وتلغيه ، وتتجاهله ، وتبحث له عن بدائل فى التراث الأجنبى ، وتمسخه ، وتقلل من قيمته وأهميته ، وتسخر من تقاليده الثاوية دائما فى الواقعية ، أو تحاول حرفه عن مجراه الواقعى الأصيل ، وتسعى إلى الاستعاضة عنه بالترجمة وبالاقتباس . كما تكمن الخطورة فى أن أعداء الواقعية من الشكليين كثيرا ما يستمدون موضوعاتهم وشخوصهم ورموزهم من هذا التراث القومى ، والمحلى بالذات ، كمجرد قناع ماكر من الداخل ، كالذئاب « الشهيرة » التى تلبس جلود الحملان ! ولذلك يجب أن نكون حذرين من أولئك الذين يتبنون اليوم مثلا موضوعات ، وشخوصا ورمزاً وألوان التراث الشعبى — الفولكلور — ، وعلى خشبات المسارح بالذات ، خصوصا ، وقد أصبحوا كثيرين فى واقعنا الفنى عامة ! لأن استخدام التراث الشعبى والقومى فى حد ذاته لا يجعل من أى إنسان — وبالتالى من أى كاتب مسرحى — شعبيا وقوميا ، وإنما هى : الفلسفة ، وجهة النظر ، زاوية الرؤية ، المعالجة ، التناول ، الوجدان ، الموقف .. كل ذلك هو الذى يحدد ما إذا كان ذلك الإنسان شعبيا وقوميا وواقعيا أم لا . وسيان بعد ذلك ، أن يكون الموضوع هو الحاكم بأمر الله ، أو أدهم الشرقاوى ، أو الملك سيف بن ذى يزن ، أو شهر زاد ! وهذا ينطبق على المخرج الذى يلجأ إلى معطيات التراث الشعبى ، ليلبسه ثوبا

شعبيا وقوميا . وما أسهل أن يكتشف المتفرج الذكى لعبة السمسرة بالتراث الشعبى ، فيما يشهد من عروض ، لو فهم قواعد اللعبة ، وبواعثها ، وأهدافها ، فى الديكور ، وفى الاكسسوار ، فى الملابس ، فى الموسيقى ، فى التشكيلات ، فى الرقص ، فى الأغانى .. الخ .

موقف ازدراء التراث القومى والمحلى والشعبى من جانب الشكليين ـــ صراحة ـــ أو من جانب سماسرة الموضوعات القومية والشعبية والمحلية ـــ ضمنا ـــ يصاحبه عادة موقف القزمية ، والتقديس ، والعبادة ، والمبالغة فى القيمة ، إزاء كل ما هو أجنبى ، أو وارد من الخارج ، مما هو معاد للواقعية على التحديد . ولذلك فإن الموقف من واردات الخارج ، هو أيضا محك دقيق للتفرقة ، بين انصار الشكلية وأنصار الواقعية . إنه موقف من الدراما المحلية . والنص المحلى ـــ كما قلت مرارا ـــ عماد المسرح المحلى وعاموده ، ولا يوجد مسرح عالمى ليس فى الوقت نفسه محليا . فالطريق إلى العالمية يمر عبر المحلية لا العكس . والتهافت على كل ما هو وارد من الخارج ، لمجرد أنه وارد من الخارج ، لا يفشى الإحساس بالقزامة فحسب ، بل ويفشى المؤامرة على النص المحلى ! إن المسارح القومية لا تبنى بالاستيراد ، الاستعارة ، وقطع الغيار الأجنبية ، وإن كان التعرف على التراث العالمى ، واختيار الأفضل منه ، هو أحد روافد التغذية والإخصاب ، والتفاعل ، الضرورية والمفيدة ، على أن يكون بهدف التعرف ، وتبادل التأثير . أما أن يكون الهدف هو تصفية المسرح المحلى ، فذلك ، فضلا عن أنه جريمة ، يعتبر تورطا فى الشكلية .

ولقد قلت قديما فى عدد المجلة المشار إليه سابقا وبالحرف :

« النصوص المحلية هى الأساس . ونحن لو قمنا بعمل دراسة مقارنة للنهضات المسرحية من اليونان ، حتى الآن ، لوجدنا أنها كانت قائمة على أكتاف المؤلفين الكبار . وبدون المؤلف لا يمكن قيام نهضة مسرحية ، حتى لو تحقق كادر من كبار مخرجى العالم ، فلن يمكنهم أن يقيموا نهضة مسرحية ، مالم يتوفر كادر من المؤلفين الكبار .. وكذلك لو توفر كادر من كبار ممثلى العالم لما استطاعوا تحقيق النهضة المسرحية ، مالم يتوفر كادر من المؤلفين . وهناك كلمة قالها أحد النقاد الروس عن ذلك .. قال : « يمكننا أن نتصور مسرح موسكو الفنى بدون شكسبير ، أو بدون سوفوكليس ، أو بدون موليير ، ولكن لا يمكن أن نتصور وجوده بدون وجود تشيخوف وجوركى » !!

أما نحن ، فى مصر ، فقد عكسنا الآية ، كما نعكس فى العادة كل شيء . فأصبحنا نستورد لا النصوص الأجنبية الرخيصة ، بل أيضا الممثلين والمخرجين ، ونصدر فى نفس الوقت مؤلفينا ومخرجينا وممثلينا إلى الخارج !

ومن أعراض الشكلية أيضا النظر إلى النص المسرحى باعتباره عنصرا ثانويا فى العرض ، حيث تصر الواقعية على أولوية النص ، وطبيعته الحاسمة ، كما تصر على تنمية وتطوير الدراما المحلية ، وتأكيد طابعها القومى والوطنى والتقدمى !

والموقف من الكلاسيكيات العالمية أيضا محك ، يمكن أن يكشف ويعرى الميول والاتجاهات والموجات الشكلية . إن تحريف ،

ومسخ ، وتشويه التراث الكلاسيكى العالمى ، هو أمر معاد لهذا التراث ، وللتراث المحلى ، فى وقت واحد ، ومتعارض مع تقاليد التراث العالمى الواقعية التى تشكل جوهره ، ومنبعه ، ومصبه ، ووظيفته ، وخلوده !!

كما أن الموقف من الممثل .. من فن الممثل .. محك آخر : هل الممثل مجرد دمية ، أم شريك فى عملية الخلق الفنى ؟ وهل هو كائن حى ، أو مجرد أداة أكروباتيه ؟ إنسان خلاق ، أم دمية فى مسرح عرائس ؟! وهل الأداء التمثيلى واقعى أو غريب عن الواقعية ؟! وقد عالجت هذا تفصيلا فى مقالات سابقة !

والغموض أيضا من أعراض الشكلية ، لأنه يعنى ضبابية المضمون ، وهلاميته ، مما تعاديه الواقعية ، التى تحرص على الدور التنويرى للفن فى خدمة الجماهير !

وأيضا إهمال الشكل لحساب المضمون ، كإهمال المضمون لحساب الشكل ، من أعراض الاتجاه الشكلى ، كما سبقت الإشارة ، لأنهما يعنيان الإخلال بالوحدة العضوية المنشودة والمشروطة فى الفن ، مما يعادى الاتجاه الواقعى وإن حمل ألويته وشعاراته ، على سبيل التنكر ، والتستر ، والتمويه !

والمباشرة والتقريرية والتلقينية من أعراض الشكلية أيضا ، لأن الفن ليس نقلا فوتوغرافيا للواقع ، ولا مجرد « بوقية » ، وإنما هو ينشد النموذجى ، ويعبر عنه بطريقته وأدائه ، من خلال ذات الفنان الخلاق ، أو الذى يعيد خلق الواقع بعد تمثله تمثلا داخليا عميقا .

.. إننا مضطرون دائما إلى العودة لمعالجة البديهيات ، لأننا مضطرون دائما لمواجهة موجات التزييف فى الأدب والفن ، وعلى جميع المستويات . لذلك يجب ألا نسمح لأنفسنا بأن نتعب من التكرار . كم من الجرائم ترتكب باسم الواقعية ، والواقعية منها براء .

وثيقة مسرحية للعقاد

فى كتاب العقاد « مطالعات فى الكتب والحياة » مقالة نادرة بعنوان « التمثيل فى مصر » كتبها ردا على خطاب جاءه من أحد القراء أثبت منه العقاد ما يلى :

« .. أذكرك أنك أهملت أو تغافلت عن البحث فى فن من الفنون الجميلة ، ذلك الفن هو التمثيل الذى بدأ ينمو ويسير فى طريق التقدم هذه الأيام ، فهلا أعاره سيدى الأستاذ شيئا من عنايته » ؟!

لعلها إحدى المقالات المعدودة بين طيات الكتاب ، التى لم يثبت لها العقاد تاريخا ، وإنما اكتفى بأن يشير إلى أنها « نشرت بإحدى المجلات الأسبوعية » مما يفوت علينا إمكانية الرجوع إلى واقع الحركة المسرحية فى الوقت الذى كان يكتب فيه العقاد مقالته ! على أن أغلب مقالات الكتاب ترجع إلى عامى ١٩٢٣ ــ ١٩٢٤ ، مما يسمح لنا بأن نستنتج أن تكون المقالة قد كتبت بين هذين العامين ــ والثورة .. ثورة ١٩ فى طريقها إلى التصفية ، والرايات فى طريقها إلى السقوط ــ وإن كان هذا الاستنتاج يهتز إذا عرفنا أن بعض المقالات

يرجع إلى عام ١٩١٣ ، والفارق كبير ، وكبير جدا ، بين المسرح المصرى قبل العشرينات وبعد العشرينات ، أو لنقل قبل الثورة ، وبعد الثورة ، وخصوصا فى عامى ١٩٢٣ — ١٩٢٤ .

إن كاتب الخطاب الموجه إلى العقاد يقول ، إن فن التمثيل « بدأ ينمو ويسير فى طريق التقدم هذه الأيام » !.. فإن كان يقصد أيام ما قبل الثورة فهو محق ، لأن المسرح كان فعلا ينمو ويتقدم فى تلك الأيام ، وبدرجة ملحوظة ، مواكبا كل العوامل التى كانت تمهد للثورة وتدفع إليها ، أما إذا كان يقصد أيام ما بعد الثورة ، وبداية العشرينات ، على التحديد ، فإنه يكون قد عجز عن تبين عوامل تصفية المسرح المصرى تلك التى بدأت مع عوامل تصفية الثورة ، وفى وقت واحد تقريبا ، وإن استترت وراء ملامح النمو والتقدم الظاهرين ، كما استترت الديمقراطية وراء وجه « الملك فؤاد » والدليل على ذلك أننا سنلاحظ أن العقاد يعتبر النمو والتقدم اللذين يشير إليهما صاحب الخطاب — على العكس — أزمة فى المسرح المصرى ، لا يخفى ضجره بها ، كما لا يخفى قلقه من أجل الانهيار التدريجى للقيم الفنية والأخلاقية فى الحركة المسرحية فى تلك الأيام المشار إليها !!.. المهم أن المزاج الذى كتب به العقاد مقالته كان مزاجا حزينا ينعى الحركة المسرحية ، ويشير إلى ظواهرها وخوافيها ، ويتعمد تجنب التفاصيل ، ربما حتى لا يفتح على نفسه بوابة أخرى من البوابات التى كانت تأتى منها الريح .. يقول العقاد :

« إننى سكت عن التمثيل ولم أهمله ، ولا بخست قدره ، وما يُظن بى أن أغمطه ، وأنكر أثره ، وأنا من المعجبين به ، والمعنيين

بنجاحه ، ومن أحرص الناس على شهود رواية صادقة ، توحيها العبقرية للقلم ، وتبرزها العبقرية على الملعب ... » !

هى إذن مسألة « سكوت » لا إهمال ! فما عساها تكون دوافع « السكوت » ؟! إن السكوت يتخذ أهميه خاصة — ومن ثم دوافعه — لدى رجل كالعقاد لم يكن يسكت على شىء أبدا ، وخصوصا على شىء هو « من أحرص الناس » عليه ! إنه يجيبنا على هذا السؤال ، حين يشير إلى حرصه على شهود الرواية الصادقة التى توحيها العبقرية إلى القلم ، وتبرزها العبقرية على الملعب ، مما يعنى أنه لا يجد هذه الشروط فيما كان يقدم — وقت كتابة المقالة — من عروض رخيصة زائفة ، تتنافس فيها الفرق المختلفة ، تماما كما يحدث فى وقتنا الحاضر بالضبط ، وعلى سبيل تقريب الصورة ليس غير !!.. ثم يقول :

« ولكن ماذا يفيد التمثيل من كتابتى فيه ؟! وماذا فى وسعى من مسعدة له قد بخلت بها عليه ؟! حسبى عالم الأدب ! حسبى عالم السياسة ! إن هذا كذاك بحر غدار ، كتب علينا أن نسبح فيه طائعين أو كارهين ، وللتمثيل ولا ريب سباحون قد سبروا أغواره ، وشطآنه ، وخبروا ديدانه وحيتانه ، فهم أولى منا بالسبْح فيه ، وأدرى منا بظواهره وخوافيه .. »

هنا يكون العقاد قد أفشى جميع الدوافع — دوافع السكوت — وبسطور قليلة شديدة المرارة فيصيب أكثر من عصفور .

إنها أولا : صدمة الذوق الخاص مع الذوق العام . وقديما قال شكسبير فى هملت :

« .. فقد يثير ذلك بهجة الجاهلين ، ولكنه لابد أن يحزن ذوى الخبرة ، ممن يرجح رأيهم رأى جمهور كامل من الجاهلين » !

ولكن شكسبير يتمتع هنا بالإيجابية والتحدى والإصرار . أما العقاد فيستسلم أمام طوفان الذوق العام ، المتحكم فى الحركة المسرحية إبداعا ونقدا . ربما لأن شكسبير ــ دون العقاد ــ كان رجل مسرح !

وهى ثانيا : إشارة إلى « تعاسة » الوضع المسرحى بوجه عام ، ذلك الوضع الذى هو فى حاجة إلى « مسعدة » لا يملكها العقاد ، خاصة فى البحر الغدار ، وفى مواجهة الديدان والحيتان !

وثالثا : لأن الرجل مشغول بمعارك الأدب ، ومعارك السياسة ، وقد لاقى من غدر البحار الكثير . وكذلك بحر الحركة المسرحية ينقاد لمن يجيدون امتطاء الموجات والسبح من الديدان والحيتان ، مما يفشى كل عاهات وأدران الوسط الفنى ، ويدين الأخلاقية السائدة فيه . وهى أخلاقية لا تستهدف وجه الفن ، بل تستهدف أشياء أبعد ما تكون عن الفن ، وأكثر ما تكون تضادا معه !

على أن العقاد لن يسكت هذه المرة ، وأغلب الظن أنه اخترع رسالة القارئ المشار إليها اختراعا ، لتكون فرصة أو مناسبة ، يقول فيها رأيه ، ويخرج عن سكوته المرير ، ويتوكل على الله ، وهذا فرض غير مستبعد على طبيعة العقاد الفروسية العنيدة ! بل أغلب الظن أنه انتهز فرصة الكلام عن التمثيل فى مصر للكلام عن مصر . نعم إن الرجل قد كتب مقالا سياسيا فى منتهى الخطورة ، وهو يكتب عن

التمثيل فى مصر ، حتى ليحار المرء هل كتب مقالا فى الفن أم فى السياسة . وكيف مرت المقالة من تحت أنف الرقباء ؟. إن هذا الفرض هو الوحيد الذى يحل لنا تناقضات وألغاز وتوريات وإيحاءات المقال ، وخصوصا حملته الشعواء على « الملك ديموس » الذى هو الشعب ــ والهامش للعقاد ــ ومنها الديمقراطية أى حكم الشعب !.. ولكن لا داعى لأن نستبق الحديث . يقول العقاد :

« على أنه إذا كان لابد من إبداء رأيى فى تمثيل مصر ، قلت إنه مقتلة للوقت ، بل مذبحة طائشة ، يذهب فيها دم هذا البرىء المظلوم جهارا ، ليلا ونهارا ، وما من حسيب ولا رقيب » .

ما أشبه الليلة بالبارحة ، والبارحة بالغد .. نعم بالغد !.. وهذا ما يتنبأ به العقاد عندما يقول :

« ولست آمل أن أرى شيئا من التمثيل الصحيح فى بلدنا هذا ، فى غير معاهد الصور المتحركة ، وجوقات أوروبا التى تنزل بمصر آنة بعد أخرى ، ومن رأى « ميجوكين » يمثل فى رواية كين ، وفيدت يمثل فى رواية الضريح الهندى ، أو نلسون ، فقل لى بالله كيف يجرؤ بعد ذلك على أن يلصق اسم التمثيل بهذه المساخر التى يعرضونها هنا ، وما هى إلا محاكاة قردية لهذه الصناعة ، وما هى إلا تمثيل للتمثيل » !

« المساخر » و « المحاكاة القردية » ــ لا المحاكاة بالمعنى الفنى ــ والتمثيل للتمثيل . أليس هذا داء الحركة المسرحية المصرية المزمن ، منذ عرفت مصر المسرح حتى أيامنا هذه ؟ فى لمسات سريعة ، كان العقاد ، الناقد الثاقب البصيرة والبصر ، قد وضع يده على أمراض

الحركة المسرحية : المسخرة = الضحك الرخيص ، المحاكاة القردية = التقليد الآلى الذى لا حياة فيه ولا صدق ولا شعور ، والذى يجعل من الكائنات الدرامية محض مسوخ تتحرك على خشبة المسرح ، لا كائنات حية ، ثم التمثيل للتمثيل = نظرة ستانسلافسكية نفاذة تتضمن نظرية كاملة فى التمثيل .. هى التمثيل الخالى من التمثيل !

إن استعراضا سريعا لما تقدمه مسارحنا الآن فى القاهرة من « عشرون فرخة وديك » إلى « كلام فارغ جدا » إلى « شهر زاد » و « عيون بهية » وما إلى ذلك يقع تحت مطرقة العقاد النقدية .. ترى كم خسرنا بانصراف العقاد عن النقد الأدبى والفنى إلى بحار المعارك السياسية الغدارة ؟! ثم أكان العقاد يكون أسعد حظا فى حياته ومع التاريخ لو تفرغ للنقد ؟!.. أكاد أجزم بهذا !

ثم يتوجه العقاد إلى قارئه الحقيقى أو الوهمى ليقول :

« وعساك تسألنى : أما من رجاء ؟!

فأقول : نعم ، لا يأس مع الحياة ..

ولكن الأمل ضعيف والشقة طويلة وأجر الصبر غير مضمون ، لأن التمثيل ــ بل الفنون على بكرة أبيها ــ مبتلاة بداء العصر العضال ، وأعنى به داء الأنانية فإن شفى العصر من دائه شفى التمثيل بشفائه . وإلا فليسدلوا عليه الستار أو فليرفعوه ولكن على الخزى والصغار » !

فيم يختلف العقاد عن « ناس عصره » ؟! يقول : « فالناس اليوم لا يحبون أن يتعظوا بغابر ولا بحاضر ، ولا يريدون أن يبكوا ، ولا أن

يحلموا ، ولا أن يستحثوا مواطن الشعور والتطلع من نفوسهم ، ومواضع الفكر والتأمل من رءوسهم . هذه أشياء يحبها من يحب غيره ، ومن يسخو على الإنسانية ، بجانب من وقته ، وحصة من ذات نفسه . أما الأنانية فلا تبالى بغير ساعتها ، ولا تنظر إلى ما وراء لذتها . هذه بضعة قروش للضياع من يبيعنى بها ضحكا سخيفا ، ونظرات وضيعة إلى اللحوم البشرية التى يعرضونها على المسارح عارية أو شبه عارية . ضحكا سخيفا ونظرات وضيعة بهذا الشرط !.. أما إن أعطيتنى ضحكا رشيدا ونظرات شريفة فخذ بضاعتك وانصرف » !

ثم تزداد قسوة العقاد على « الأنانية » التى يوجز فيها الفن البرجوازى والذوق البرجوازى عامة حين يقول :

« هكذا تنادى الأنانية ، وهكذا تجد من يلبيها ، قبل أن يرتد إليها طرفها ، فإذا التمثيل مجون ، وإذا الممثلون ــ أو الممثلات بالأحرى ــ سلعة مبذولة فى سوق الرقيق » .

وثيقة شكسبيرية هامة

في مسرحية « هاملت » لشكسبير تحضر إلى القصر الملكي إحدى الفرق التمثيلية الجوالة ، لتقدم أمام الأمير « هاملت » ما اعتادت أن تقدمه من عروض ذلك العصر التي طالما شهدها « هاملت » وهو صغير .

وحديث « هاملت » قبل وأثناء وبعد لقائه بالممثلين يعتبر وثيقة فنية هامة شاهدة على عصر شكسبير ، ومسرح ذلك العصر ، ويكاد شكسبير في هذا الجزء من مسرحيته أن يقدم ما يقرب من النظرية الكاملة في الإخراج والتمثيل على السواء .

إن هاملت هنا هو الذى يقوم بمهمة المخرج . لكأن شكسبير يتحدث فى هذا الجزء من المسرحية عن المسرح في أيامنا هذه المشرقة ، السبعينات من القرن العشرين .

روزنكراتز :

جال بخاطري ياسيدي اللورد أنه مادام الإنسان لا يسرك ، فسيكون نصيب الممثلين قليلا من رضاك . لقد لحقنا بهم في الطريق ، وجاءوا ليقدموا إليك خدماتهم .

إذا كان شكسبير ضجرا بالإنسان في عصره ، فهو من باب أولى أكثر ضجرا بالممثلين الذين يعكسون هذا الإنسان على المسرح ، أو المفروض أنهم يفعلون ذلك . لهذا يبدأ العملاق الماكر شكسبير في السخرية بالإنسان وبالممثلين في وقت واحد :

هاملت :

من يمثل دور الملك سيكون موضع الترحيب . سأدفع الجزية لجلالته . أما الفارس فسيستخدم سيفه الرفيع ودرعه الخفيفة ، ولن يصعد المحب الزفرات بلا مقابل . والمضحك سيؤدى دوره بسلا . وسيضحك المهرج من تدغدغهم أيسر فكاهة .. وستعبر السيدة عن أفكارها كما تشاء ، وإلا تعثر الشعر المرسل .

أشياء كثيرة مسّها هنا شكسبير مسّا خفيفا ساخراً .. يريد أن يقول أنه يعرف نوعية العروض المسرحية التي ستقدمها الفرقة الجوالة مسبقا . ويكاد يحفظها عن ظهر قلب ، ويتنبأ بما سيكون عليه . أي أن المسرح في عهده قد انتهى إلى القوالب الجاهزة الجامدة المعادة والمكرورة : يجب أن يكون فى المسرحية ملك ، وفارس يلعب بالسيف والدرع ، ومحب يصعد الزفرات بلا مقابل ــ يبالغ في الأداء التمثيلي ــ ومضحك ومهرج يستجدى الجمهور الضحك الرخيص الذي تحركه أيسر فكاهة .

ثم هناك السيدة التي لا تعرف نثرا ولا شعرا . وهنا يسجل

شكسبير من بعيد أصداء معارك دائرة في واقعه ، حول الشعر المرسل والشعر المقيد . وهو نفسه الذي كان يكتب الشعر المرسل ، وكان شكسبير يسجل أن المسرحيات ، على عهده ، كانت تدور في الغالب حول الملوك ، وأنها لم تكن تخلو من مبارزة ، ثم من قصة حب تصاعد فيها الزفرات لاستجداء انفعالات الجمهور ، ثم مضحك أو مهرج يستجدى قهقهات الجمهور بوسائل الفكاهة الرخيصة ، ثم لا ينسى أن يسخر من جهل الممثلين في عهده ، أو من يقومون بالأدوار النسائية ، حين يسجل ما يقدم على المسرح من ركام شعري ، يحسب على الشعر المرسل ظلما .. تلك بعض التقاليد المسرحية في عهد شكسبير ، وواضح أنه لا يخفي ضجره منها وضيقه بها .

هاملت :

ــ أى الممثلين هم ؟..

روزنكتراتز :

ــ أولئك الذين اعتدت أن تسر كثيرا بتمثيلهم ، فرقة التراجيديا في المدينة .

هاملت :

ــ وما الذي دفعهم إلى الرحيل ، ومقامهم خير لهم ربحا وشهرة ؟..

ثمة شيء يحدث فى المسرح .. إذن ثمة شيء يحدث فى الدنمارك ــ انجلترا كلها ! هذا لسان حال هاملت ! نعم .. المسرح رئة شديدة الحساسية تلتقط التغيرات في الطقس ، وترصد التحولات الاجتماعية

والاقتصادية والسياسية والفنية أيضا . باعتبار هذه الأخيرة انعكاسا لكل التحولات ! فرقة تراجيديا المدينة تعلن إفلاسها ، وتنتهى إلى التفكك ، ثم إلى هذا المصير المحزن . التجوال في أنحاء البلاد ، ودق أبواب القصور ، بحثا عن لقمة العيش ، وعن متفرجين . ما الذى دفعهم إلى الرحيل على حد قول هاملت ؟! عملية اجتماعية واقتصادية وسياسية غاية في التعقيد ، لسنا معنيين هنا بتقصّيها . والكنيسة في ناحية ، والسلطة فى ناحية أخرى ، والبرجوازية الصاعدة من ناحية ثالثة ، تنعكس على الثقافة فتنعكس على المسرح ، وتنهار أبنية مسرحية لتولد أبنية أخرى .. أشياء تموت في الدانمارك ــ انجلترا ــ وأشياء تولد .

روزنكراتز :

ــ أظن أن كسادهم يعود إلى ما ظهر أخيراً من بدعة .

هاملت :

ــ ألم يزالوا موضع التقدير كما كانوا حين كنت في المدينة ؟ أما زال الناس يقبلون عليهم ؟

روزنكراتز :

ــ لا ياسيدي اللورد لم يعودوا كذلك .

هاملت :

ــ كيف حدث هذا ؟ هل صدئوا ؟

روزنكراتز :

ـــ لا .. فمازالوا يسيرون في جهودهم ، بنفس الخطا ، لكن هناك ياسيدى ، عشا من الأطفال ، صقور صغيرة تصيح فيعلو صوتها في الجدل على صوت الآخرين ، وينالون أعظم استحسان . هؤلاء هم البدعة في هذه الأيام ، وإنهم يملأون بصياحهم المسارح العامة (هكذا يسمونها) ، حتى أصبح كثير من حملة السيوف يخشون حملة ريش الأوز ، ولا يجرؤون أن يذهبوا إليها !

ثمة إرهاصات إذن بمسرح جديد . مسرح يموت ومسرح يولد . تماما كما يحدث في الأبنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية عامة . وقد نتوقع أن يقف شكسبير مع المسرح القديم بحكم تعاطفه مع ممثلي فرقة « تراجيديا المدينة » الذى لاشك فيه ، إلا أن العبقرية تأبى إلا أن تساير التطور ، بل وأن تتجاوزه إلى المدى البعيد ، لتحذر من النتائج المحتملة ، وهي تدافع عمن يسمون بالأطفال من جانب « روزنكراتز » وأمثاله ، وعما يسمى بالبدع لدى النظر القصير .

هاملت :

ماذا ؟ أهم أطفال ؟ ومن يدير شئونهم ؟ ومن ينفق عليهم ؟ وهل يواصلون المهنة بعد أن يصبحوا عاجزين عن الغناء ؟ وإذا غدوا هم أنفسهم ممثلين كبارا ، وهو المرجح ، إذا لم

يجدوا وسيلة للعيش خيرا من هذه .. ألن
يشكوا من ظلم الكتاب حين يضطرونهم الآن
إلى التنكر لمستقبلهم ؟..

لا .. إنها إذن حركة مسرحية جديدة وحقيقية ، وليست لعبة أطفال ، ولا بدعة . إنهم شبان صغار يناضلون وسط ظروف قاسية لخلق مسرح جديد . وقد حققوا فعلا بعض المكاسب الفنية والجماهيرية ، معتمدين على إمكانياتهم المادية المتواضعة . ولكن شكسبير يحذرهم من أن يتكرر معهم مصير فرقة « تراجيديا المدينة » .. ويحذرهم حين يصبحون كبارا من أن يقفوا من الحركات الجديدة التالية لهم ، نفس موقف كبار اليوم منهم . هذه وقفة أخلاقية نبيلة من جانب شكسبير إزاء المسرح فى عهده ، تضاف إليها وقفة أخرى لا تقل عنها دلالة ، على الحاجة إلى أخلاقية جديدة للمسرح ، وذلك فى الحوار التالي :

روزنكرانتز :

ــ لقد جرت أحداث كثيرة بين الجانبين لم
يتورع الناس أنفسهم عن حفزهما إلى مزيد من
الخصام .. وأتى حين كانت المسرحية تقدم من
يدفع ثمنها ، مالم ينته الشاعر والممثل فيها إلى
الضرب والسب .

هاملت :

ــ أيمكن هذا ؟

جيلونسترن :

ــ أجل .. فما أكثر ما تضاربت الآراء .

سجل شكسبير هنا أصداء المعارك الساخنة بين رجل المسرح (الممثل) . كان هو في نفس الوقت : النجم ، والمخرج ، وصاحب المسرح ، ومديره ، من ناحية ، وبين رجل الدراما (المؤلف) وكان قد بدأ يُطرد من المسرح . والواقع أنها ليست محض وقفة أخلاقية بقدر ما هي وقفة مؤرخ يعرف جيدا ما يجرى حوله ، وهي وقفة تسجل تسليم أو انتقال زمام المسرح إلى الممثل الأول ، وسحبه من المؤلف . أي الانتقال من عصر مسرح المؤلف إلى عصر مسرح الممثل . وهنا نحس بأن شكسبير نفسه بدأ يتعرض كمؤلف لضغط العملية التاريخية الجارية أمام عينيه . ومع ذلك تقف العبقرية إلى جانب الجديد القادم ، وإن استشعرت الأسى الفردي للقديم الراحل . انظر قلق شكسبير على مصير الجديد في المسرح ، وذلك في لهفة هاملت التالية :

هاملت :

ــ وهل يحمل الصغار قصب الفوز ؟

روزنكرانتز :

ــ أجل ياسيدي ، ويحملون هرقل وما حمل أيضا .

هاملت :

ــ ليس هذا بغريب ، فإن عمى ملك الدانمارك ، وهؤلاء الذين كانوا يهزأون به في حياة أبي ، يدفعون الآن عشرين أو أربعين أو

خمسين أو مائة دوقات ، ثمنا لصورة صغيرة من
صوره . إن هذا والله يتجاوز طبيعة الأشياء ،
لو أن الفكر يستطيع أن يكشف عنه .

إذن لقد ولد المسرح البرحوازى ــ المسارح العامة التى أشار إليها شكسبير منذ قليل ــ المسرح التجاري ، وهو يختلف في الكثير عما نقصده اليوم بالمسرح التجاري . ولكن هذا موضوع بحث آخر .

بعد هذا التمهيد تدخل فرقة الممثلين ــ فرقة « تراجيديا المدينة » ــ التي أصبحت واحدة من الكثير من الفرق الجوالة التى تذرع البلاد ، طولا وعرضا ، بحثا عن لقمة العيش ، وعن مشاهدين . ويرحب هاملت بأعضاء الفرقة ترحيبا شديدا يتعمد المبالغة فيه ، ويلفت النظر إليه ، بقصد الإشاره إلى أن الممثلين لم يكونوا يلاقون بالترحيب والاحترام الواجبين إزاء الفن والفنانين في كل مكان ، وخصوصا لدى العِلية من القوم ، في قصور الملوك والأمراء والأغنياء .

هاملت :

ــ أيها السيدان مرحبا بكما في السيفور هيا
فلنتصافح بالأيدي كما تقتضي تقاليد العصر
ومراسيم الحفاوة .. فلأرحب بكما على هذا
النحو حتى لا تبدو حفاوتى بالممثلين وهي
حفاوة لابد أن أظهرها لهم أكثر من حفاوتي
بكما .

لحظات ويضع أمامنا شكسبير صورة ساخرة درامية للتأليف المسرحي في عصره .. فيقدم ملامح العروض المسرحية التي كانت تقدم في عهده .

بولونيوس :

ـ إنهم خيرة الممثلين في العالم سواء في المأساة أو الملهاة ، أو المسرحية التاريخية ، أو الريفية ، أو الدينية الهزلية ، أو التاريخية الدينية ، أو المأساوية التاريخية ، أو المأساوية الهزلية الدينية التاريخية ، ما روعى فيه وحدة المكان وما انطلق فيه الشاعر بلا قيد .. ولن تجد سينيطا لديهم أثقل . مما يحتمل الناس ولا بلوتس أخف مما ينبغي ، أنهم وحدهم من يصلح للتقليدي والحر .

هذه هي الصورة .. خليط غريب متداخل من الأنواع والألوان والأصباغ المسرحية ، لا يحكمه منطق . وركام هائل من المسرحيات دون أن يكون هناك مسرح حقيقي . ركام يسخر منه شكسبير ، ويأسى له في نفس الوقت ، فما هو يسخر من أولئك الذين يستند في تبريرهم لهذا الخلط إلى مبادىء أرسطو ، أو ما يزعم أنه مبادىء أرسطو في الدراما ، ومنها الوحدات الثلاث ، وقد أشار هنا شكسبير إلى وحدة المكان . ثم تمتد السخرية مرة ثانية إلى المعارك الدائرة بين التقيد بالوحدات الثلاث لأرسطو ، وبين التحرر منها ، ثم إلى المعارك الدائرة حول الشعر المقيد والشعر المرسل .. ثم يتجه إلى الممثل الأول .

هاملت :

ـــ هيا .. دعونا نتذوق شيئا من فنكم ..
هيا .. قطعة مليئة بالانفعال .

الممثل الأول :

ـــ أية قطعة ياسيدي اللورد ؟

هاملت :

ـــ لقد ألقيت أمامى قطعة ذات مرة ..
لكنها لم تمثل قط .. أو مثلت مرة واحدة ،
فمازلت أذكر أن المسرحية لم تعجب الجماهير
إذ كانت فوق مستوى العامة ، ولكنها كانت
عندي ، وعند من يتفوق إدراكهم في هذه
الأمور ، عملا ممتازا ، حسنة التنسيق من
المشاهد ، قد اجتمع فيها القصد والبراعة معا .
أذكر أن بعضهم قال عنها إن أبياتها خالية من
التوابل التي تجيء لتجعل المعنى سائغا ، ومن
المعانى التى تقضى باتهام المؤلف بالتكلف . ثم
قال : إنها ذات منهج شريف يجمع إلى الأمانة
العذوبة ، وحسن السمت ، دون تعقيد أو
تنميق .

ماذا يقصد شكسبير بقوله للمثل الأول (قطعة مليئة بالانفعال) . إنه هنا يمارس من خلال هاملت عملية الإخراج ،

وسنعرف بعد قليل طبيعة الانفعال ونوعيته وطريقته التي يقصدها شكسبير المخرج. . ثم ها هو يلعب من خلال هاملت دور الناقد الثاقب النظر إزاء التأليف في عهده . مرة حين تحدث عن الخليط الغريب من النوعيات ذلك الذى رأيناه منذ قليل . ومرة وهو يتحدث هنا عن قطعة أعجبت هاملت من « فرجيل » . لم يكن الجمهور مستعدا لتقبل « فرجيل » . ولم يكن الذوق العام بالدرجة الملائمة من التطور بحيث يقبل أشعار فرجيل . ليس معنى هذا أن شكسبير ينادى بمسرح الصفوة المختارة المثقفة إنما هو يسجل ظاهرة تاريخية . المسرح يطور الذوق العام ليعود الذوق العام بدوره فيطور المسرح ، إلى أن يتم التوازي المطلوب .. ثم يشرع شكسبير من خلال هاملت أيضا فيلعب دور الممثل ، بأن يلقى هو بنفسه مقطوعة فرجيل ، ويعلق بولونيوس الخبير فيقول :

بولونيوس :

ــ بالله ما أجمل إلقائك يا سيدى اللورد ..
نبرة جيدة ونطق سليم .

ترى كيف ألقاها هاملت ! أو كيف يريد لها شكسبير أن تلقى ! إذا عرفنا هذا أو ضمناه أمكننا أن نعرف اعتراضات شكسبير على طرائق التمثيل في عصره ، والطريقة التي ينشدها في التمثيل المسرحي .. فلنتذكر مرة ثانية قوله للممثل الأول (قطعة مليئة بالانفعال) ونحن نتلمس آمال شكسبير في الأداء التمثيلي . يشرع الممثل الأول في إلقاء المقطوعة المشار إليها ، وما يكاد ينتهى ، حتى يعاجله بولونيوس معنفا ومعترضا .

بولونيوس :

ــ هذا أطول مما ينبغى .

فيرد هاملت على الفور منتصفا للممثل من بولونيوس فاضحا ذوقه الفني :

هاملت :

ــ إذن سنرسلها مع لحيتك إلى الحلاق .
أكمل أرجوك . إنه يريد رقصة خليعة ، أو
قصة داعرة وإلا غلبه النوم .

وهو هنا يشير إلى ما يتطلبه الجمهور في عصره من المسرح والمسرحيين ، وينحو باللائمة والسخرية على الذوق العام ، ممثلا في ذوق بولونيوس ، ذلك الذى لا يريد بديلا للرقص الخليع ، أو للقصص الداعرة . فكيف يستسيغ مقطوعة من فرجيل ! إنها غربة شكسبير في عصره ، وحصاره كمؤلف ، وضيقه بالمسرح التجاري حتى الاختناق . ولكن انظروا إلى موقف شكسبير من الفن والفنانين ومن الممثلين خاصة حين يتجه إلى بولونيوس قائلا :

هاملت :

ــ وأنت يا سيدي الكريم أرجو أن تهيىء
للممثلين مقاما طيبا . أتسمع ؟ لكي تكرم
وفادتهم . إنهم خلاصة تاريخ العصر . وخير
لك أن يكتب على قبرك شاهد سوء بعد وفاتك
من أن ينالوك في حياتك بسيء القول .

بولونيوس :

ــ سيدي اللورد .. سأعاملهم بحسب أقدارهم .

هاملت :

ــ بل أفضل بكثير يا رجل بالله عليك . فلو عاملت كل إنسان حسب قدره فلن يفلت من الجلْد أحد . عاملهم بحسب كرمك وقدرهم . فكلما قل ما يستحقون زاد حقهم في عطائك . امض بهم إلى الداخل .

أرجو أن يقف القارىء طويلا عند قول شكسبير (إنهم خلاصة تاريخ العصر) هنا نظرة مؤرخ نفاذ البصيرة إلى المسرح . نظرة إنسان يعرف جيدا قيمة المسرح في حياة الشعوب ، ومركز المسرح بين جميع الفنون ، ومركز الممثلين من بين الفنانين جميعا . ثم يتفق هاملت مع الممثل الأول على أن تمثل الفرقة مسرحية ما اختارها ، هو ودس فيها أثنى عشر بيتا ، أو يزيد قليلا ، من تأليفه هو ، كمصيدة للعم الملك قاتل أبي هاملت . ولا تعنينا هنا قصة العم القاتل ، والأب القتيل ، لأننا معنيون بهاملت ، ومن خلاله بشكسبير كمؤلف ومخرج وممثل في وقت واحد ، في هذا الجزء من المسرحية الكبيرة . ففي مونولوج لهاملت بعد انصراف الممثلين نرى شكسبير يضع يده بذكاء على ما يسمى في المصطلح بالإيهام المسرحي :

هاملت :

ــ أليس بشعا أن يستطيع هذا الممثل هنا لمجرد قصة وانفعال خيال ، أن يخضع روحه لخياله . فإذا هو يكسو وجهه بالشحوب ، ويملأ عينيه بالدموع ، ويطبع على وجهه الجنون ، ويتهدج صوته ، وتتسق أفعاله وحركاته مع ذلك الخيال ! كل هذا من أجل لا شيء .. من أجل هيكوبا ! ماذا تعنى له هيكوبا ؟ وماذا يعنى هو لها حتى يبكي من أجلها ؟..

إنه درس في التمثيل ، في فن التقمص . وإيحاء بالإيهام المسرحي !..

ولكن شكسبير لا ينسى مدى فاعلية هذا الإيهام في النفس البشرية . إن المسرح ، في المبدأ والمنتهى يكشف عن أعماق هذه النفس ، ويعرى دخائلها . ويستطيع الإيهام المسرحى أن يدفع الإنسان إلى الفعل الشعوري واللاشعوري في وقت واحد . ذلك هو سحر المسرح أو لغزه .

هاملت :

ــ سمعت أن المجرمين وهم يشاهدون بعض المسرحيات يتأثرون بما فيها من فن ، تأثرا يصيبهم في الصميم ، فيعترفون بما اقترفوا على الفور . وجريمة القتل ، وأن أعوزها اللسان ، لابد يوما أن تنطق بأبلغ صوت . سأطلب إلى

هؤلاء الممثلين أن يمثلوا أمام عمي شيئا شبيها
بمصرع أبي ، وسأراقب وجهه ، سأسبر غور
جرحه ، فإن بدا عليه الفزع عرفت طريقي .
المسرحية هي التي ستكشف عن ضمير الملك .

في مشهد آخر يبدأ شكسبير فيمارس عملية تدريب الممثل الأول على التمثيل ، من خلال هاملت ، لكي يصل إلى الأداء الأمثل . الذي يستكشف به ضمير الملك ، أو الذي يمكن أن يضع حدا لشكوكه . وهنا نرى شكسبير مؤلفا ، وممثلا ، ومخرجا ، وأستاذا للتمثيل ، بدرجة تستحق الدهشة والإعجاب .

هاملت :

ـــ (إلى الممثل الأول) ألق القطعة
أرجوك ، كما بينت لك .

ترى كيف بيّنها هاملت للممثل الأول وبأية طريقة ؟ هذا ما يترك لنا شكسبير تخمينه ، وهو يضع أمامنا إشارات على الطريق ، لتسهيل مهمة التخمين .

هاملت :

ـــ إلقاء خفيفا من طرف لسانك .. أما إذا
نطقت بها كما ينطق كثير من ممثلينا ، فخير لى
أن أدع منادى المدينة يلقى أبياتي .

هنا يشير شكسبير إلى الطابع الخطابي والغنائي ، المبالغ فيه ، في طريقة التمثيل على عهده ..

هاملت :

ـــ وكذلك لا ينبغي أن تشق الهواء بيديك هكذا ، أكثر مما يجب . بل قل كل شيء في هدوء . فإن عليك وأنت في خضم انفعالك العاطف كالزوبعة ، إن صح هذا التعبير . أن تبلغ حدا من الاعتدال ، يضفى عليه شيئا من الرقة .

التمثيل إذن ليس مجرد صراخ . وحتى الصراخ في التمثيل ليس صراخا ، وإنما هو صراخ تمثيلي . إن الممثل يجب أن يوهمك أنه يصرخ ، فيما هو يتجنب الصراخ الفعلي ، حتى ولو كان في خضم انفعاله العاصف كالزوبعة .. وهذا هو الإيهام المسرحي ، والإيهام يقضى الاعتدال . الوسط العدل الذي ينشده شكسبير ، لا إفراط ولا تفريط . لذلك يتجه شكسبير باللوم والنقد للتمثيل في عصره . فنعلم ، بمفهوم المخالفة ، أن المبالغة كانت قاعدة القواعد في المسرح .

هاملت :

ـــ أوه .. لكم يسوؤني في الصميم أن أصغي إلي ممثل صخاب ، ذى شعر مستعار ، يمزق العواطف إلى فرق ، بل إلى مجرد خرق .. ويشق آذان الصفوف الخلفية .. ممن لا يستطيع أغلبهم أن يفهموا غير التمثيل الصامت ، أو الضجة الصاخبة ، بودى لو آمر بجلد مثل هذا المرعد جلدا .

الممثل :

ـــ أعدك بهذا يا سيدي

هاملت :

ـــ ولا تكن أيضا أهدأ مما ينبغي . بل اتبع ما تهديك إليه فطنتك . وائم بين الحركة والكلمة ، والكلمة والحركة . فإذا راعيت هذا لم تتجاوز اعتدال الحياة . فإن كل مبالغة في الأداء تتجاوز الغاية من التمثيل .

هذا بيان في فن التمثيل متقدم ومتطور وسابق إلى أبعد الحدود . هنا شكسبير الواقعي الذي ينادى بالأداء الطبيعي الذي لا مبالغة فيه ، من إفراط أو تفريط ، كما قلت . متبعا دليل الفطنة واعتدال الحياة ، مدركا أن الفن يعكس الحياة في المرآة ، ويعكس العصر ضجرا ، في نفس الوقت ، بالذوق العام للجمهور ، شاعرا بالوحدة ، والغربة ، والحصار .

هاملت :

ـــ أوه .. كم من ممثلين رأيتهم يمثلون .. وسمعت من يثنى عليهم ثناء بالغا ، وهم ، إن أردنا ألا نسف في الحديث . ليس لهم نبرة المسيحيين ، ولا سمت المسيحيين .. وثنيون ! لم أر أحدا يتخطر ، ويصرخ مثلهم . حتى لقد ظننت أنهم من عمل صناع مبتدئين ، لم يحسنوا صنعهم .

الممثل :

ـــ أظننا نحن قد أصلحنا هذه الأخطاء إلى حد ما يا سيدي .

هاملت :

ـــ لا بل أصلحوها : إصلاحا كاملا .

ألم أقل ، لكأن شكسبير يتحدث عن مسرحنا نحن المعاصر ، لا عن المسرح في عهده . ترى لو عاد شكسبير ، ورأى وسمع ممثلينا في المسرح والاذاعة والتليفزيون ، أكان يغير كلماته في كثير أو قليل ؟. أشك فى ذلك . ما أوجب أن يدرس هذا الجزء من مسرحية هاملت في معاهدنا وأكاديمياتنا الفنية . لعل وعسى . وما أوجب أن يقرأه فنانونا المحترفون فى الفرق الرسمية ، والفرق التجارية على السواء . ولكن لنعد إلى هاملت أو إلى شكسبير في وقفة أخلاقية رائعة ، وهو يوصى الممثل الأول بقوله :

هاملت :

ـــ ولا تدعو من يقومون عندكم بدور المهرجين ، يزيدوا شيئا على دورهم المكتوب . فإن منهم من يضحكون هم أنفسهم ليثيروا ضحك طائفة من المشاهدين التافهين . في حين أن بهذا الموضع من المسرحية قضية ما هامة ينبغى الالتفات إليها . إنه لسلوك خبيث ينبىء عن طموح وضيع ، لدى من يسلكه من الحمقى . هيا اذهبوا واستعدوا .

هكذا ، وفي صفحات معدودات قدم شكسبير صورة وثائقية للمسرح في عصره ، ووضع يده على كل العيوب والأخطاء والجراح فى محاولات التأليف والتمثيل والإخراج . ومما يؤسف له أن هذا الجزء من مسرحية هاملت ، كثيرا ما يحذف أو يختصر في العروض المسرحية ، ببلداننا ، وببلدان أوروبا الشرقية والغربية على السواء . ولا أنسى ، في النهاية ، أن ألفت النظر مرة ثانية إلى اتجاه شكسبير المبكر ، والسباق ، إلى الواقعية ، وانتصاره لها ، ومعاداته لكل ما يعاديها . ومن هنا أهمية هذه الوثيقة الشكسبيرية ، في مجال التاريخ للفن المسرحي ، وللفن الشكسبيرى . ثم في المجال التطبيقي ، والتدريبي ، والتربوي ، والأخلاق بوجه عام .

بدلا من المقدمة



هل كان أفلاطون أفلاطونيا

فى دفاع « سقراط » عن نفسه.وردت إشارة عابرة إلى أنه أمر أنصاره ومريديه « بالسكوت » مفضلا أن يواجه مصيره ، ويتجرع الكأس . تلك الإشارة العابرة تتخذ من الإيحاءات السابقة عليها واللاحقة لها ، فى سياق الدفاع ، دلالة فى غاية الخطورة والأهمية . فهى إشارة صريحة إلى أن وراء « سقراط » قوة أو حزبا ، وأن هذا الحزب قوى بالقدر الكافى .. بحيث يمكنه إنقاذ سقراط من الإعدام . أو مساعدته على الهرب ، بل وحتى الانتقام له ، وأنه ينتظر أمر سقراط للتحرك على نطاق . « أثينا » كلها . وقد قذف سقراط بهذا التحدى فى وجه قضاته ومتهميه وأعدائه . وإذن كان قد آثر الموت على أن يتبع طريقا « غير طريق الاحرار » .

نعم لقد آثر سقراط الموت لعدة أسباب ذكرها تفصيلا فى دفاعه ، وهى وإن كانت جميعا أسبابا كافية ومقنعة ، إلا أننى أعتقد أن ليس من بينها السبب الحقيقى الباطنى الحاسم الذى آثر سقراط من أجله الموت ، وهو الذى كان يملك كل وسائل النجاة ، كما أعتقد أنه أخفى هذا السبب عمداً وواجه مصيره وتجرع الكأس المعد سلفا ، حفاظا على أمن وسلامة حزبه الذى كان إحدى الحركات السرية

الباطنية التى كانت تعمل تحت أرض « أثينا » القديمة قبل زمن سقراط بعهد طويل ، وفى زمن سقراط ، وبعد زمن سقراط . تلك الحركات التى تلقت تعليمها وتعاليمها على أيدى كهنة مصر القديمة ، حتى ليجىء أحد هؤلاء الكهنة ليقول لصولون ـــ بعد ذلك بقرون : « كم أنتم أطفال أيها اليونانيون ! » .

لم يؤثر سقراط الموت إلا لأنه كان يعتقد ـــ ربما ـــ آن الأوان لم يئن بعد للتحرك العلنى العلمى ، وأن الظروف ـــ ظروف التحرك الحزبى ـــ لم تنضج بعد ، وأن التحرك الحزبى سيكون فى ذلك الوقت ـــ وقت المحاكاة ـــ مجرد انتحار جماعى أو تورط فى « مصيدة » تجتث جذور الحزب كله ، أو أن الحزب لم يصبح بعد بالدرجة المنشودة من الكثرة والقوة ، بحيث يمكنه أن يفرض « عدالة سقراط » على نطاق اليونان كلها فيحرر الإنسان « بدنا وروحا » . هذا فى رأيى هو السر الكامن وراء أمره لأنصاره بالسكوت . وإن كان تصريحه لقضاته وأعدائه بهذا ، يحمل ما يحمل من التهديد أو الإنذار الصريح ما لا يمكن تجاهله ، كما يكشف فى نفس الوقت لقضاته وأعدائه أنه لا يقف وحده ، مما يعتبر زلة لسان تصل إلى حد « الخيانة » اللاشعورية للحزب ، إذ لابد أن أعداءه قد فهموا هذا جيدا ، ووضعوه فى الحساب ، أو أقاموا عليه حساباتهم . ولكن أيعقل أن أعداء سقراط لم يكونوا على علم بأنه لا يقف وحده ؟ وأنهم كانوا فى انتظار هذه « الزلة » ليعلموا ، وأنهم فوجئوا فى المحاكمة بهذه المعلومات ؟!.. لا .. إن الرجل لم « يخن » ولم « يزل » ولم يكن يقول لهم مالا يعلمون ، وإنما قال لهم ما يعلم أنهم على علم تام بأمره ..

فلم تكن محاكمة سقراط فى الواقع غير شرك للإيقاع بحزب سقراط كله ، وإرغامه على الظهور العلنى ، بدلا من الكمون السرى — من ثم كان يتحتم على سقراط أن يموت وحده حفاظا على حزبه — الحركة السرية الباطنية — لكى يواصل الحزب سيرته بنضاله السرى ، حتى تنضج الثمار ، ويؤون الأوان ويحل موسم الحصاد الانتقامى الدامى ، وتصبح العدالة السقراطية غير معصوبة العينين .

غير أن أعداء سقراط لم يكونوا بالسذاجة التى ظنها . فما دام القصد من إعدامه هو تصفية الحزب ، فلينفذ الإعدام لتستمر عملية التصفية هكذا طاردت السلطة « الديمقراطية » أنصار وتلاميذ ومريدى سقراط — بعد الإعدام — بالقتل ، والنفى ، والتشريد ، والسجن ، وهكذا بدأ عهد إرهابى دائم منقطع النظير .

ومن عادة الحركات السرية الباطنية على مدى تاريخ الإنسانية ، وفى عهود الظلام والقهر والاستبداد — خاصة — أن تتفرع وتتنوع وتتلون وتتكاثر — رغم المنطلق الواحد ، والهدف الواحد ، وخطة العمل الواحدة . وذلك على سبيل التمويه ، ومن أجل التهرب من التصفية الشاملة ، وتضليلا فى نفس الوقت للسلطة الغاشمة العمياء ، حتى ليبدو فى الظاهر أنها متناقضة ومتعارضة ، بينما هى فى الباطن منسجمة مع بعضها تمام الانسجام !

المهم أن هذا بالضبط ما حدث للحركة السرية الباطنية السقراطية . فقد لجأت بعد إعدامه إلى الأقنعة الفلسفية ، تخفى وراءها تعددها وتناقضها الظاهر ، فى حدتها السقراطية التى لا تنفصم !.

وهكذا انتشر السقراطيون فى العالم القديم ، وتشعبت طرائقهم وتعاليمهم وألوانهم ، ولم يمارسوا السياسة لأنهم فلاسفة ، وإنما مارسوا الفلسفة لأنهم رجال سياسة ! ولقد كان زعيمهم سقراط سياسيا حتى النخاع ، حتى وهو يتبرأ فى دفاعه ـ ظاهريا ـ من السياسة . فالواقع أنه كان يتبرأ من السياسيين لا من السياسة !

وهكذا وجدنا أفلاطون يقف على قطب ، ويقف أرسطو على القطب الآخر .. على النقيض . وما أبعد المسافة فى الظاهر بين السقراطى أفلاطون والسقراطى أرسطو ، ولكن ما أروع القربى الباطنية بينهما !.

إننا فى حاجة إلى أن نعاود ـ على هذا الضوء ـ قراءة أفلاطون وأرسطو إذ لا يمكن فهمها بمعزل عن مأساة سقراط وحزب سقراط والحركة الباطنية السابقة عليها واللاحقة بها ، ولنأخذ « جمهورية أفلاطون » مثلا ، وهى تعتبر عند أغلب الشراح والنقاد عملا طوباويا حالما مجنحا ، مفرطا فى الخيال والمثالية ! بينما هى فى الحقيقة عمل واقعى تماما ـ فى الباطن ـ شأنها كما قلت مرارا شأن « رسالة الغفران » للمعرى و « جمهورية » الفاربى و « مقامات بديع الزمان الهمذانى » و « منامات » الوهْرانى ، وأشعار أبى نواس ، وأبى تمام ، والمتنبى ، وغيرها ، وغيرها .. و « الكوميديا الإلهية » لدانتى . و « دون كيشوت » لسرفانتس .. عمل سياسى من الدرجة الأولى . برنامج سياسى . ما نفيستو بالتعبير الحديث . برنامج حزبى . طريقة عمل . وخطة عمل . تخطيط . يعنى فى الظاهر شيئا وفى الباطن أشياء .. كل ما هنالك أننا فقدنا مفتاح الشفرة والسرية ، ذلك

المفتاح الذى كان يملكه أتباع سقراط ، والمعرى ، والفارابى ، ودانتى .. الخ . ومن ثم كانوا دوننا ـــ يفهمون الرموز التى تم الاصطلاح عليها سرا لإمكان مواصلة الحوار ، والتواصل والحركة فى ظل عهود القهر والظلمات . حتى « الديمقراطية » منها . ولقد سبق أن كتبت مرارا أقول.أن الأعمال المشار إليها ، وما يماثلها فى التراث الإنسانى ، لا يمكن أن تفهم حق الفهم إذا اقتصرنا ـــ كما لانزال نفعل ـــ على ظاهرها دون محاولة ، اكتشاف المفاتيح ، إلى مواطنها .. وهذه مهمة ليست باليسيرة ولكنها ليست بالمستحيلة .

لقد اقترن اسم أفلاطون فى الأذهان بالمعنى العامى للمثالية . أى بالخيال المجنح ، والتهويم الفكرى ، وأحلام اليقظة ، والبرج العاجى ، والتعالى على الواقع والناس ، حتى أصبح يسمى « بأفلاطون الالهى » أو « القديس » أو « الملائكى » وما إلى ذلك !. والرجل فى الواقع برىء من هذا كله ، فلقد عاش ومات مناضلا سياسيا وواقعيا وسقراطيا من طراز فريد . لم ينفصل يوما عن حزب سقراط ، ولم يدخر وسعا فى سبيل نصرة ذلك الحزب ، ونشر أفكاره ، والبحث عن وسائل وطرائق تطبيقها السياسية اليومية الدائبة فى أثينا ، وخارج أثينا ، فى مدن العالم القديم حتى فى « طيبة » عاصمة مصر القديمة !.

يقول الدكتور « فؤاد زكريا » فى مقدمته لجمهورية أفلاطون : «وكما أن الجمهورية تصف ماهو موجود بالفعل ، فقد كان المقصود منها أن تؤثر فى الحياة الفعلية فهى محاورة ذات هدف علمى . والدليل على ذلك تلك المحاولات المستميتة التى بذلها أفلاطون ، من أجل تطبيق أفكاره عمليا ، والتى كاد أن يلقى حتفه بسببها » .

إننى أنتهز هذه الفرصة لأسجل إعجابى بذكاء ولماحية الدكتور فؤاد زكريا ، حين ينقل عن « شامبرى » قوله بأن « أفلاطون لم يصل فى الواقع إلى الفلسفة إلا عن طريق السياسة ، ومن أجل السياسة » وحين ينقل قول « ونبير » عن فلسفة أفلاطون بأسرها : إنها « موقف اجتماعى يتخذ صورا فلسفية » .. أى أقنعة فلسفية . ثم أسجل إعجابى بذكائه ولماحيته بوجه خاص حين يتساءل : « فهل يصح أن يكتفى التحليل العلمى بنص أقوال أفلاطون ، ويحملها على معانيها الظاهرة . أليس من الجائز أن يؤدى هذا التحليل إلى نتيجة مضادة لما قال أفلاطون ذاته » ؟!.. ليت الدكتور فؤاد زكريا واصل المسيرة ، مسيرة التساؤل لاستنتاج النتائج المنطقية اللازمة ..

ولكن ليس كل ما يعرف يقال . وليس لنا عندما يستحيل الحوار والتواصل إلا الصمت . فهل يمكن أن يصبح الصمت لغة للحوار ؟! نعم ، بالرمز ، والاتفاق ، والمصطلح ، والتنظيم .

لم يكن أفلاطون أفلاطونا ! ولم يكن طوباويا ! ولا مثاليا ! ولا حالما ! .

ولم يكن الظاهر الفلسفى غير قناع اضطر أفلاطون فى عصر الرعب والقهر والظلمات ، إلى أن يضعه على وجهه تمويها ومناورة ليخفى الباطن السياسى الواقعى العملى إلى أبعد الحدود شأنه شأن الكثيرين من العمالقة فى التاريخ الإنسانى عامة ، وفى تاريخنا العربى خاصة !! لم يكن فوق السياسة والصراعات والتناقضات . كان غارقا ومستغرقا فيها . كان معتزلا فى الانتماء ، ومنتميا فى الاعتزال ، تماما كأبى العلاء المعرى .

وإلا .. فهل كان لأفلاطون الذى بيع فى سوق الرقيق أن يدافع عن الرق ؟! إن الاستراتيجية شيء والتكتيك شيء آخر . والظاهر شيء والباطن شيء آخر .

دانتى ومرارة الخبز الغريب

لعمرك ما ضاقت بلاد بأهلها
ولكن أخلاق الرجال تضيق

« آهاً يا وطنى المقهور .. إيطاليا .. يا مأوى الأسى .. يا سفينة بلا ربان .. تتقاذفها العاصفة ! »

على الحافة الحرجة ، بين نهاية القرون الوسطى وبداية عصر الانبعاث ، وقف الشاعر الايطالى (دانتى) يصرخ وهو يتأمل خريطة وطنه :

« انظرى إلى شواطئك من حولك ..

انظرى أيتها التعيسة ..

هل ينعم حتى شبر منك .. بالسلام المعطاء !؟ »

من وقفته تلك شاهد على خريطة ايطاليا ، عملية احتضار أليمة ، وقاسية ، وبطيئة فى وقت واحد . كانت كل أبنية العصور الوسطى الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية ، تأخذ طريقها التدريجي إلى الهزال والذبول والموت ، ومن وقفته تلك شاهد عملية مخاض لا تقل مرارة ولا قسوة ولا بطئا .. كانت الأبنية الجديدة تشق طريقها التدريجى إلى الميلاد والنمو والتطور .

ما أقساه قدر أولئك الذين يقدر لهم أن يولدوا أو يعيشوا على الحافة فى مراحل التحول والانتقال العميقة بين العصور ! وما أحزنه المصير الذى يكتب عليهم أن يواجهوه ، وما أكثر من طعنتهم وقتلتهم التحولات الكبيرة أو تجاوزتهم ، أو عبرت على جثثهم !. وما أندر أولئك الذين واجهوا تلك التحولات وصمدوا أمامها لا تحديا ولا تعويقا لتيار التطور والتقدم ، وإنما نزولا عليه ، ثم بالتالى السير معه ، ثم التحكم فى مجراه ، ثم التوجه معه إلى المستقبل بل والتنبؤ باحتمالات المستقبل القريبة والبعيدة على السواء !.

لذلك كانت مهمة مواليد الحواف شاقة ، وكان الثمن الذى يدفعونه باهظا ، تنوء بحمله الجبال !. ولكن من أقدر من الشعراء على الإحساس بقرب هبوب الرياح ورصد اتجاهاتها ؟ ومن أقدر منهم على التنبؤ بما تجتاحه الرياح فى طريقها من أبنية القديم الخربة ، وما تأتى به الرياح من أبنية الحديد الناشىء ، وأين تحط الرحال ؟!

الطيور أيضا تجيد هذه اللعبة إلى أبعد حدود الجدية .. لعبة الحياة والموت والهجرة والغربة والتصدى أحيانا للريح والميل معها أحيانا ، ومعاندتها أحيانا ، وتحديها أحيانا .. كما تجيد ركوب الرياح نحو شواطىء الأمان !.

كم من الشعراء وقف تلك الوقفة على حافة التحول الكبير ، من القرون الوسطى إلى عصر الانبعاث ، ذلك التحول ، الذى شمل كل ظواهر الواقع فى أوروبا الوسيطة ؟!.. كثيرون كثيرون جدا .. ولكنهم اختفوا وذهبوا مع الرياح فى الأركان الأربع ، ولم يذكرهم التاريخ !.. أكان الخطأ خطأهم ؟.. ربما !.. أكانوا معذورين لأن

التحول كان أكبر وأثقل من أن يتحملوه ؟! ربما أيضا !!.. هل تعاونت قوة التحول مع ضعفهم على أن تنتهى بهم إلى المصير المجهول ؟ ربما للمرة الثالثة !.. ولكنهم كانوا حتما هناك وكانوا أكثر من الهم على القلب !. كما يقال ..

أما (دانتى) فلم تكن وقفته عابرة ..

لم يختر لنفسه دور المتفرج من بعيد !.

ولم يختر لنفسه النزول الاستسلامى على شروط معينة ، كان الواقع يفرضها عليه ، وعلى أمثاله من أبناء إيطاليا عامة ، وفلورنسا خاصة .

ولم يختر لنفسه أن يمتطى أية ريح تمكنه « الشطارة » من امتطائها نشدانا للسلامة الشخصية والتماسا لراحة البال دون التمييز بين الاتجاهات والتيارات والأهداف والخطط الحزبية !.

ولم يختر لنفسه أيضا — رغم صراخه الجنونى من أجل وطنه — أن يكتفى بالشكوى والأنين والتشنج من أجل هذا الوطن .

نعم لم يختر مبدأ السلامة والأمن والطمأنينة ليقبع فى برج عاجى أو ذهبى أو فضى ، كانت تتيح له طبقته الارستقراطية — فيما لو شاء — وكأن شيئا لا يعنيه ولا يمكن أن يعنيه مما يدور على أرض الناس ، أرض الشعب ، أرضه .. إيطاليا المقهورة على حد تعبيره .

ومن تلك الوقفة على الحافة الحرجة ، اختار أن يطيل الوقوف ليسجل بشعره وثيقة ، بل وثائق للعصر ، بكل ما يكلفه ذلك من تمزق وعذابات !.

اختار أن يسجل بالذات أولئك الذين تساقطوا على طريق

التحول ، إما شهداء ، وإما خونة ، واختار أن يكون شريكا فى التحول لحساب وطنه وشعبه ، ومن خلالهما لحساب الإنسانية ولذلك اختار أن يلعب دور الضمير ، ضمير العصر .

إنه لم يسجل قائمة (فهرسية) بأسماء ضحايا التحول المعاصرين له ، ولكنه سجل صورة شاملة توحى بأن وراءها بحارا من دماء الشهداء ، شهداء الشعر والأدب والفن والفكر .. شهداء طلائع الشعب المناضلة فى خضم الصراعات من أجل انتزاع السلطة واستخلاصها لحسابها .

مهمة شاقة تلك مهمة الشاعر ، ومهمة أشق تلك مهمة الشاعر الضمير ، ومهمة أكثر مشقة مهمة الشاعر الضمير للشعب ، ومهمة تتجاوز حدود الاحتمال تلك مهمة الشاعر الضمير للشعب وللعصر وللإنسانية .

يمكننا حتى بطريق الاستنتاج البديهى ، إن لم يكن بطريق القياس والمقارنة ، وإن لم يكن بطريق الوثائق التى احتفظ بها التاريخ ، وإن لم يكن أخيرا بطريق تحليل ما أنتجته قريحة (دانتى) الشاعر الكبير ، فقول يمكننا أن نخمن أية معارك خاضها (دانتى) وأية آلام عاناها ، وأية كلمات قالها وأية كلمات لم يقلها ، وأية كلمات ذهبت مع الصمت وذهبت معه إلى القبر .

كان الصراع على أشده بين السلطة الدينية البابوية الكهنوتية (الكنيسة) التى أناخت بكل ثقل أذرع الأخطبوط على الحياة قرونا طوالا ! وبين السلطة الزمنية الامبراطورية الطاغوتية المستبدة التى ترزح تحت نيرها شعوب منها الشعب الإيطالى ، ولم تكن أكثر رحمة

ولا أخف وطأة من الكنيسة على شعوب الامبراطورية ، ومنذ زمن بعيد كانت القوتان تتبادلان السيطرة والسيادة ومراكز ومحاور القوة .

وفتح (دانتى) عينيه على بحار الدم السائلة فى شوارع فلورنسا مدينته الحبيبة ، وفى مدن إيطاليا جمعاء كحصاد للصراعات المستمرة ، والمعارك المتعاقبة ، والانشقاقات الدورية بين القوى الحزبية المناصرة للكنيسة ، والقوى المناصرة لسلطة الامبراطور . وشبت فى إيطاليا الوطن الأم نيران الحرب الأهلية الدامية وآها يا إيطاليا المقهورة .. ياسفينة بلا ربان .. وهكذا انشقت إيطاليا على نفسها وتبلور الصراع حول قطبين ليتجمع فى حزبين : حزب (الجويفيليين) وكان ينتمى إليه (دانتى) بالميلاد بحكم انتمائه إلى الطبقة الارستقراطية ، وكان هذا الحزب يناصر السلطة الدينية البابوية !! وحزب (الجيبيليين) وكان يناصر السلطة الامبراطورية ، بينما كان الشعب يحاول بتضامنه مع البرجوازية المعادية للكنيسة وللامبراطور أن يستخلص السلطة لنفسه بينما كانت البرجوازية تهدف إلى استخدام الشعب كوسيلة عبور وقفز إلى السلطة فوق الكنيسة والامبراطور .

أى مشوار قطعه (دانتى) فى خضم هذا الصراع المتشعب ؟ لكى ينتهى إلى الانتماء لحزب الشعب الذى تشكل من خلال تحولات عميقة داخل تركيبات الأحزاب المتعارضة والمتفرعة عنها . ولكن فى نهاية القرن الثالث عشر حدث انشقاق فى حزب الشعب فانقسم إلى قوتين (البيض) وهؤلاء يعادون السلطة البابوية و (السود) وهؤلاء يؤيدونها .. وظفر السود بالسيطرة والسيادة والسلطة المطلقة

وبدأت عملية إرهابية دموية أقرب إلى محاكم التفتيش ضد (البيض) قتلا ونفيا ، وكان (دانتى) ــ الذى انتهى إلى الانتماء إلى البيض ــ من بين المنفيين ١٣٠٢ م .

كان (البيض) يشكلون القوة المعادية للسلطة البابوية وكانوا يشكلون محصلة القوى التقدمية والتحررية والشعبية ، فى وقفة (دانتى) تلك الطويلة على الحافة بين عصر وعصر !!

أية بوصلة قلبية وفكرية تلك التى حمته من أن يقف فى صف القوى الرجعية المعادية للشعب وللفكر وللتحرر وللإنسان فى ضباب التحولات والاندماجات والانشقاقات والانحرافات الحزبية والخيانات التى لا يتسع النطاق لحصرها ولا الصبر والوقت لتتبعها .

المهم ، أن الشاعر انتهى إلى المنفى !!
وسقطت فلورنسا تحت أقدام السود .
وبحار الدم تبدو وكأنها سالت مجانا ..

والأفق مظلم وملبد بالسحب .. وباعث على القنوط ، وقبضة الإرهاب والقهر تطارد الشاعر الغريب فى منفاه والصمت يخيم على إيطاليا .

لم يبق إلا رفاق المنفى .. !.. وكانت هى الحسرة والمرارة والفجيعة وخيبة الأمل ، فلم يجد بينهم (دانتى) غير الخلافات والمشاحنات والشك والريبة والتوجس بل والوسوسة والجبن والخور والانهيار ، مما يفشى الخوف الداخلى على المصير الذاتى والفردى ، بل الجبن العميق ، ثم الصراع من أجل المصالح الفردية والمكاسب

الشخصية التافهة ، تلك التي تفضى إلى منزلقات تمرغ كل القيم التى يؤمن بها (دانتى) فى الوحل ثم قسوة الخيانات .

وما عساه يكون وقع هذا كله على القلب الكبير والعقل الكبير والضمير الحر ؟ ومتى ؟ وإيطاليا والحبيبة فلورنسا تتمزق وتطحنها نعال (السود) وتصرخ فى صمتها المقهور منادية أبناءها فتجدهم بين موت القبور أو موت المنافى ، والشاعر ـــ شاعرها ـــ وابنها الوفى والعاشق لترابها يرى ويسمع ويفهم كل شىء وينزف دما ويواصل وقفته المرة على الحافة بين عصرين قدر له أن يكون جسر العبور بينهما ، ولسان التعبير عنهما .. وينزف .. دما .. !!..

« كنت مركبا بلا دفة .. وبلا شراع

حملتها الريح إلى مختلف المضايق والمرافىء ،

ودفعتها إلى مختلف الشطآن ،

شحاذا كنت تقريبا ،

طفت جميع البلدان التى تسمع فيها اللغة الايطالية ! »

كان (جويفيليا) بالميلاد ، وكان من المنطقى أن يعيش ويموت مواليا للسلطة البابوية ، ولكنه انتهى إلى حزب الشعب .

يعرف التاريخ حالات كثيرة مماثلة لحالة (دانتى) ، أقصد انتماء العبقرية على الصعيد السياسى إلى اتجاه مخالف لانتمائها على الصعيد الإبداعى ، وأقصد بالذات (دانتى) ، إلى مناصرة الـ[illegible] الامبراطورية ، إذ كان يرى فيها خلاصا لإيطاليا من محنتها ، فكيف ينتمى إلى السلطة الامبراطورية سياسيا ، وهو الذى ينتمى بالقلب

والضمير والفكر والشعر إلى الاتجاه الشعبى الديمقراطى ، المعادى فى الوقت نفسه للسلطتين البابوية والامبراطورية ، ليس معنى هذا أن يؤخذ الازدواج فى الموقف ، أو إمكانية الازدواج الظاهرين قاعدة يقاس عليها احتذاء (بدائتى) أو احتجاجا به ، أو كمبرر للازدواجية لدى كثيرين ممن نعرفهم على صعيدنا المحلى والعربى ، إذ يجب :

أولا : ألا ننسى الظروف التاريخية الكامنة وراء الازدواجية ، تلك الظروف التى لا يمكنها أن تتطابق تطابقا تاما بين عصر وعصر وعبقرية وأخرى .

وثانيا : الظروف الخاصة والشخصية الكامنة وراء تلك الازدواجية والتى لا يمكن أيضا أن تتطابق بين عبقرية وأخرى .

وثالثا : البدائل المطروحة فى الخيار الذى تواجهه هذه العبقرية أو تلك فى لحظتها التاريخية وبيئتها .

ورابعا : قد تكون للازدواجية — فى موقف أو عصر — خطورتها المختلفة فى موقف آخر وعصر آخر ، وبالنسبة لعبقرية أخرى ، وفى ظل خيار آخر مطروح .

وخامسا : نحن نتحدث عن العباقرة لا عن الزعانف والطفيليات والادعياء والانتهازيين مرة ثانية نحن نتحدث عن ضمائر العصور .

وسادسا : أولوية طرفى الازدواج من حيث الفعالية بالنسبة للعبقرية موضوع الحديث ، بحيث تصبح الازدواجية أو يمكن أن تصبح شيئا ثانويا وهامشيا لا يخل بإيجابية العبقرية ، ولا يخلخل فعاليتها ، ولا يضيع معها تأثيرها العميق فى التعبير عن التغيرات الجارية

فى الواقع المعاصر لها ، ولا تشكل عائقاً فعليا فى سبيل قوى التطور والتحول .

وسابعا : إن العبقرية لا تحاكم هنا بازدواجية الموقف وإنما بقدرتها على تجاوز اهتماماتها الشخصية والطبقية المحدودة ، لتحتضن وتتبنى اهتمامات الشعب ومهامه الحاضرة والمستقبلية ، بل وأن تلعب بالنسبة إليها دور المؤشر إلى الغد .

وثامنا : سطحية أو جوهرية الازدواج فى الرؤية التى من خلالها تورطت العبقرية فيها !.

إذن ، ليس الازدواج فى حد ذاته هو المهم بل الأهم هو طبيعة الازدواج ودلالته وأسبابه وبواعثه وظروفه النسبية فى زمن ما ومكان ما .

ولكن هل يمكن حقا اعتبار موقف (دانتى) مزدوجا حين يقف كمبدع ضد قوى التخلف والردة والظلمات (السلطة البابوية) ويقف كسياسى مع قوى أخرى لا تختلف من حيث الأساس فى اتجاهها إلى التخلف والردة والظلمات ؟.

لا يمكن ، فالسلطة الزمنية أو (الامبراطورية) — مهما قيل فيها — كانت أخف وطأة من السلطة الدينية ، لأن الأخيرة كانت تستمد طاغوتها من خلافتها لله فى الأرض ، أما الأولى فكانت تستمد سلطتها من السلطة البابوية ، هذه واحدة ، والثانية أن الامبراطورية المسيحية الرومانية العالمية ، كانت المثل السياسى الأعلى (لدانتى) فى مقابل السلطة العالمية للكنيسة ! وكانت هى البديل الممكن للخروج

من ظلمات القرون الوسطى فيما رأى (دانتى) لخلاص ايطاليا وخلاص البشرية .

فمن حق (دانتى) أن يلتمس الخلاص لوطنه بأى وسيلة ، وتعليقا على أى أمل أو تعلقا بأية بادرة من الأمل ، خصوصا وهو فى منفاة محاصر بالخونة ومطارد من قوى (السود) التى تسيطر على وطنه ، متردد بين الأمل والقنوط ، ومن حقه بالتالى أن يخطىء حين تلفع الظلمة كل الآفاق ، وتلتف على عنقه كل قوى اليأس ، ومن حقه أن يتورط فى الأوهام ، ولكن الشعب يلعب دوره الحاسم هنا بالذات فى اللحظات الحرجة من حياة أبنائه ، فيرسم للعبقرية طريقها فى الظلمة ، ورغم الظلمة ، ورغم وجود بديل مطروح للخيار ، ولذلك رفض الشعب الإيطالى وصفة الخلاص الوهمية التى قدمها إليه شاعره وابنه وصوته : (دانتى) فى صورة الملك هنرى السابع المخلص لإيطاليا .. وبهذا الرفض أعطى شعب (دانتى لدانتى) درسا فى كيفية النظر إلى المستقبل ، وكيفية التماس الخلاص ، وكيفية شجب كل أوهام الخلاص ، عند توفر حسن النية ، وتوفر ظروف القنوط . وهو الشعب نفسه الذى أصغى بكل قلبه إلى نداءات شاعره البار الوفى . انظروا إلى الشعب يعلم العبقرية ، كما أن العبقرية تعود فترد الجميل للشعب صبرا ، وإصرارا ، وتضحية بالنفس .

قد يتعارض الطرفان : العبقرية والشعب ، ظاهريا ، فى لحظة ما ، ولكنه ليس تعارض الخصمين أو العدوين ، وإنما هو تعارض لصالح الاثنين معا ، يحسمه الشعب فى الوقت المناسب ، لحسابه ولحساب العبقرية نفسها .

إننا كأفراد ، قد نتعجل الخلاص ، لأن (أخلاق الرجال تضيق) كما يقول شاعرنا العربى القديم ، فننزلق إلى مهاوى الأوهام لنطارد السراب بعد السراب ثم قد يتحكم فى رقابنا اليأس فننتحر أفرادا ، أما الشعب فلا يتعجل الخلاص وإنما يخطط له ، ولا يطارد السراب ، وإنما ينشد الواحة ، ولا ينتحر وإنما يصر على المقاومة زالنضال والسير إلى آفاق أكثر رحابة وإشراقا وخضرة وريا ، عبر ملايين الأميال الصحراوية .

من هنا إمكانية التعارض بين العبقرية وبين الشعب أحيانا ، فى لحظات قصر النظر من جانب العبقرية ، ولكن هذه الأخيرة تعود فتتجه بالغريزة دائما إلى الشعب مهما كانت عوامل ودوافع وقوى الجذب التى تتنازعها شدا إلى النقيض .. إلى صفوف أعداء الشعب (تولستوى مثال رائع يذكر هنا إلى جانب دانتى ، بايرون مثال آخر لا يقل عنهما روعة) والأمثلة كثيرة ، وفهارس الأعلام ، الشهداء ، الرايات .. الطلائع غنية بالرصيد .

من أجل هذا كله يزداد الخبز الغريب مرارة ، ومن أجل هذا كله تصبح جنات المنافى جحيما لا يطاق ، ومن أجل هذا كله تحمل العبقريات والطاقات والمواهب المنفية المطرودة والمهجرة والمزاحة من أوطانها ــ تحمل من الآلام ما لا تحمله الجبال وتحتضر ، وهى تلتمس لأوطانها الخلاص ، وللسفينة التائهة التى تتقاذفها الأعاصير قشة الخلاص .. دفة .. شراعا .. مرفأ .. مستقرا .. أمنا .. وسلاما .. وحرية ..

ومن أجل هذا كتب (دانتى) فيما كتب (الكوميديا الإلهية) :

لم سماها الكوميديا !!؟ لأن المهزلة مأساة والمأساة مهزلة ، وشر البلية ما يضحك ، وشرها أيضا ما يبكى ! ربما !.. ولماذا اختار (دانتى) فى الكوميديا أن يقوم برحلة خطرة ورهيبة ومهولة وموحشة إلى الجحيم . قبل أن يخوض المطهر ، وقبل أن ترسو سفينة الطمأنينة على شاطىء الفردوس المفقود فى محض حلم ليلة صيف .. ذلك الفردوس الذى يظل أملا معلقا ، ومؤجلا ، ومجرد حصاد لحلم ، بل حصاد لكابوس ثقيل لعين . إن على من يدخل جحيم (دانتى) ــ على حد تعبيره هو نفسه ــ « أن يودع الأمل » .

ترى هل جاءت رحلته تلك إلى الجحيم انعكاسا لرحلته فى فلورنسا وفى المنفى ؟ نعم ولا . نعم ، لأنها تعكس عذاباته وآلامه ومراراته ، ولا ، لأنها تتجاوز ذلك إلى ما هو أخطر ، وهو التخطيط للمستقبل بطريق الرمز ولا يمكن فى اعتقادى ــ وهذا موضوع بحث آخر مطول ــ فهم الكوميديا الالهية بغير اعتبارها (مانفستو) أو بيانا حزبيا شفريا ورمزيا ، أو (بروتوكولات) اصطلاحية ، أو منهجا علميا ، أو خطة للمستقبل ، أو رسالة سرية حزبية من (دانتى) ، إلى قوى الشعب الايطالى الواقع فى قبضة (السود) .

تماما كرسالة الغفران لأبى العلاء المعرى ، ومقامات بديع الزمان الهمذانى ، ولا يمكن فهم (الكوميديا) الإلهية دون فهم « رسالة الغفران » خاصة من التراث العربى ، كما لا يمكن فهم « رسالة الغفران » دون فهم تاريخ الرسائل الشفرية فى تاريخ الفكر الانسانى ، وبخاصة تلك التى اختارت الرحلة إلى العالم الآخر شكلا للتعبير عن

العالم المعاصر ، أو رمزا إليه ، حتى نرتد فى الماضى السحيق إلى (الهيروغليفية) أم جميع اللغات الشفرية وغير الشفرية . إلى أسطورة (ايزيس وأوزوريس) . وهذا حديث يطول أرجئه إلى فرصة أكبر .

ولكن الذى لاشك فيه أن (دانتى) ، وإن كان قد فشل كسياسى — ومثل هؤلاء لا يصلحون بالفعل للاشتغال باالسياسة ، كما أشار إلى ذلك سقراط فى دفاعه الشهير عن نفسه — إلا أنه ظل من حيث الجوهر مع الشعب ضد قوى القهر ، ومع التقدم ضد القوى الرجعية ، ومع العقل ضد قوى الغيبية والظلام ، ومع الإنسان ضد ما هو معاد للإنسان أعظم مخلوق على الأرض ، وأكثر المخلوقات تعاسة فى وقت واحد .

وفى كل عصر ، يكون أمثال (دانتى) في غاية الندرة ، ولكنها ندرة فيها كل الكفاية ، لأنهم يعبرون عن آمال الملايين المتطلعة إلى النور .. انهم يرجحون تلك الملايين لا بالاستعلاء عليها ، ولكن بأن يجعلوا من أنفسهم علامات لها على الطريق ، وعيونا لها تستكشف الآفاق الجديدة .

أنا لا أقدم هنا دراسة لأعمال (دانتى) ، وإنما أقدم للقارىء المتواضع ، مجرد إشارات أو علامات على الطريق لفهم أعمال (دانتى) فيما أنا أحثه على الاجتهاد ، والبحث ، والتساؤل ، والتماس الأجوبة ، وإعادة النظر فيما قرأ .

ولد (دانتى) فى عام ١٢٦٥ م .
عاش .. وفكر .. وغنى .. وناضل ..
ومات فى ١٤ سبتمبر ١٣٢١ م .

مقدمة فى أدب الأرض المحتلة

وأى انتفاع للهديل الذى مضى
على عهد « نوح بالهديل المرجع »

[أبو العلاء المعرى]

نحن العرب فى حاجة ماسة إلى إعادة النظر فى أشياء كثيرة ، إن لم أقل فى كل شيء تم الاتفاق أو الاصطلاح عليه . وبخاصة تلك الأشياء التى رحلناها إلى خانات « البداهة » و « المفروغ منه » و « فى الحقيقة » و« فى الواقع » و « مما لا شك فيه » إلى « مما لا يختلف فيه اثنان » ، إلى آخر ما يشبه ذلك من الأوهام العقلية التى أصبحنا نمارسها فى سلوكنا الفكرى والعملى بحكم العادة والتكرار ، بل الكسل والجبن ، دون أن نقف لحظة لمعاودة النظر فيها ، ومراجعة أنفسنا ، ربما اكتشفنا وراء العاهات والعادات الفكرية أشياء لا يمكن بحال « الفراغ منها » ولا يسهل بحال الاتفاق عليها !!

أقول هذا لأن الموضوع شديد الحساسية ، ويعزف على أوتار عزيزة نازفة ، ويمس منا شغاف القلوب والضمائر . بل ويجرى فى مسارى دماء الأحياء والشهداء . فالذين رحلوا عنا فى معارك الفداء لم يرحلوا ، ولا يمكن أن يكونوا قد رحلوا مجانا ، وإنما يطلون علينا اليوم شهودا ، لا يخوضون معنا فى جَدَل حول قضايا الشعر والنقد ،

والشكل والمضمون ، والصورة الشعرية ، ومذاهب الصياغة الشـ
بين المفهوم واللامفهوم ، وإنما يعرفون شيئا واحدا لا يعـ
« الفصال » ، وهو قداسة الدم والأرض والعرض والتر
والتاريخ .. ولا يمكن أن نستدرج الشهداء إلى ساحة اللغو والنقا
والخلاف فى وجهات النظر حول بداهة هذه القداسة وحـ
وحصانتها ، وحول اعتبارها العامل والحجة والدليل ، والبر
الحاسم فى كل نقاش ، والمحك المعيارى لكل خلاف .

أما خارج حدود تلك البداهة : القداسة . الحصانة . فلا حـ
لشيء ولا لأحد على الإطلاق !!.

حساسية الموضوع تستمد روافدها من ظروف المكان والزمان
توقيت الحديث فى الموضوع ، ذلك التوقيت الذى يمكن أن يـ
الإخلال به إخلالا بالموضوع ذاته . موضوع أدب الأرض المحـ
وشعر المقاومة ، فى ساحة العزيزة الذبيحة فلسطين . ويسـ
الموضوع المطروح حساسيته من كونه يتعلق برفاق لنا فى الكفـ
يخوضون معركة ضارية ودامية مع الأخطبوط الصهيونى ، وفى د
أذرع الأخطبوط ، وعلى حجره ، ووجها لوجه ، مما يفرض
أمثالنا شيئا من الحياء والاستحياء ، عند الحديث عن شعراء المقاو
وعن نتاجهم الشعرى ، خاصة وأننا دونهم « ننعم ونرفل ونتـ
بالحرية ، والأمن ، والطمأنينة ، والحياة الرخية « خارج » الأ
المحتلة ، و « فى منجى » من أذرع الأخطبوط وبعيدا عن الخطر
يصدق علينا ــ مهما كان حظنا من الفروسية ــ قول الشاعر

وإذا ما خلا الجبان بأرض
طلب الطعن وحده وا

أضف إلى هذا أن الجبان يخلو بأرض « غير محتلة » مما يجعل من الطعن والنزال ، وما يلزم من أفانين الشعاريات والهتافيات ، والخطابيات ، والطبليات والزمريات ، مهمة سهلة ، ولا تكلف الجبان كثيرا ولا قليلا !!

كل هذه الاعتبارات تجعل شعر وشعراء المقاومة فوق مستوى النقد — وهذا واجب — وفوق مستوى الشبهات — وهذا طبيعى — وتجعل من فروسيتهم ونتاجهم الشعرى نموذجا « ثوريا » يقاس عليه وإليه ، ويحذى حذوه ، ومثالا يرنو إليه وفى وقت واحد من يؤمنون فعلا بقيم المقاومة ، ومن يجدون فيها سلعة للكسب والمساومة والتواطؤ على السواء .

فماذا لو حاولنا إعادة النظر فى شعر المقاومة ذاته ؟! .

هنا احتمالات الخيانة والطعن فى الظهور العارية ، والتحالف الضمنى أو الصريح مع أعداء المقاومة ، وأعداء العروبة ، وأعداء التحرر الوطنى ، وأعداء فلسطين بالذات ، وأعداء فرسان المقاومة من الشعراء وغير الشعراء وفى داخل وخارج « الأرض المحتلة » ، مما يعنى الوقوف مع الأخطبوط الصهيونى بكل ما يمثله هذا الأخطبوط ، من دلالات العنصرية ، والقهر ، والاستعمار ، والاستيطان ، والاغتصاب ، والبلطجة .. إلى آخره !.

مسألة غير مشجعة على الحديث ! فهل يمكن أن يكون هذا هو المنطق الذى دفعنا ويدفعنا إليه — بخبث — عدونا الأخطبوطى ذاته ؟ .. جائز !!

ليكن . فسوف يظل هناك الانتحاريون ، ممن يفضلون أن يقولوا كلمتهم ، فى الوقت الذى يرونه هم مناسبا ، مهما كانت عوامل الحرج والحساسية ، ومهما كانت فروق التوقيت بين تل أبيب وجميع عواصم العالم المنكوب بامتدادات أذرع الأخطبوط .. الصهيونى ! بل إننى أعتقد كل الاعتقاد أن الأخطبوط الصهيونى الممتد الأذرع إلى كل حصاة ، وكل شبر ، وعِرْق ، وعقل ، ونبضة قلب ، فى الوطن العربى ، عن طريق أجهزته السرية والعلنية ، هو المسئول عن الزجّ بمثقفينا ومناضلينا إلى هذه النقطة . نقطة الحرج بالذات ، وعقدة الحساسية التى تفضى بنا حتما إلى الوسوسة ، فالتردد ، فالخوف ، فالنكوص ، فالتوقف ، فالخرس ، فالصمت .. ثم يلى ذلك التسليم بالأمر الواقع ، فالاستسلام ، أو الإرجاء إلى « الوقت المناسب » الذى لا يأتى أبدا ، أو الذى لا يأتى إلا بعد أن يكون العدو قد زجّ بنا إلى نقطة أخرى أكثر حرجا ، وأشد حساسية ، لنعيد الدورة اليائسة من جديد !! ولا يمكن أن يكون هذا الدوران لغير حساب العدو الماكر الخبيث !

إن معاودة النظر فيما كان ، وما هو كائن ، هو المقدمة الأكثر بداهة ، والأكثر لزوما ، بالنسبة للقوى الثورية داخل الأرض المحتلة ، لإمكان إفساد خطط العدو والسير إلى أمام ، على أساس استنتاجات سليمة من الخبرات والتجارب والأخطاء والجولات والمعارك ، تخطّياً لكل بواعث الحرج ، بل وتعمدا لتخطّيها ، والتضحية بكل الحصانات أمام المهام الكبرى ، وأمام الحصانة الوحيدة المقدسة : حصانة الأرض والعرض والتراث والتاريخ والفكر . أما العكس فهو منطق خبيث ومعكوس ، ولا يمكن أن يخدم غير مصالح الأخطبوط

الصهيونى ذاته ، مهما حسنت النوايا ، وابيضت الأيدى والقلوب من كل سوء ! انظروا . ها نحن ، بمجرد النية فى طرح علامة استفهام حول شعر المقاومة ، نتورط فى عملية تعاكس غريبة ، وحرجة ، ومؤسفة ، ومثبطة ، يمكن أن تصيبنا بالدوار مالم نعد العدة لمواجهتها ..

أيمكن أن يتمنى لنا الأعداء أن نكون على غير ما نحن عليه ؟!

أيمكن أن يطمع فى أكثر مما أوصلنا إليه أعداؤنا من نقاط الحرج ؟!

ثم أيمكن أن ينجو حديثنا هذا من علة التكرار ، خشية إساءة الفهم من جانب ذوى النوايا الطيبة ، وإن كنا لا نقيم أى وزن لذوى النوايا غير الطيبة الذين نعرف جيدا أنهم هناك ، وأنهم كثيرون ، وأنهم منتشرون فى كل ركن من أركان الوطن العربى وأنهم هم أنفسهم أذرع للأخطبوط الصهيونى ، ومع ذلك فهم أعلى منا صوتا بالصراخ على قيم النضال والمقاومة والتحرر ، فى وقت ضاعت فيه الحدود بين أصوات الخيول الأصيلة ، وأصوات البغال المولدة والهجينة !!

لدينا مثل عامى يقول : « من يستحى من ابنة عمه .. لا ينجب منها أطفالا » !! وهو مثل مضاد للحرج والحساسية فيما هو حلال !

من يدرى فعلا . قد نكون اشتركنا نحن أنفسنا ، وتحالفنا دون أن ندرى ، وبحسن نية ، مع القوى المعادية لنا ، من أجل أن تنجح تلك القوى فى تنفيذ مخططاتها السحيقة والعميقة الجذور ، وفى الوطن العربى بالذات . نعم قد نكون قتلة وقتلى ، ومذنبين وضحايا ،

وأبرياء وخطاة ، فى وقت واحد . وإلا لماذا — وحتى الآن — تسير مخططات أعدائنا فى الآماد القصيرة والطويلة ، بهذه الثقة ، وبهذا التتابع المنطقى ، وبهذا النجاح الوئيد للخطوة بعد الخطوة ، والشبر بعد الشبر ، بينما نحن نواصل الصراخ والبكاء والشكوى ، وضرب الرءوس اليائسة فى حوائط الخَرَس والصمت الصلبة .. ماذا فى وسع الفيران بالمصيدة إلا أن تدور وتدور طويلا ، قبل أن تركن إلى السكون أو على حد الوصف الوارد فى بروتوكولات حكماء صهيون : « ماذا فى وسع قطيع من الغنم تنقض عليه الذئاب فجأة أن يفعل غير أن يغمض عينيه ، ويستسلم لمصيره الفاجع » .

لم يكن هناك مفرّ من تلك المقدمة الطويلة قبل الدخول إلى الموضوع الحرج شديد الحساسية المحاط بالحصانة . موضوع شعر المقاومة . والذى تستفز طبيعته الحرجة بالذات ضمائر الصامتين من المثقفين العرب .. الشرفاء !.

ولنبدأ ببعض الملحوظات الضرورية :

- هل يمكن أن يزدهر الأدب العربى والشعر خاصة فى أحضان الأخطبوط الصهيونى ؟! .
- وكيف يمكن هذا لشعر المقاومة بالذات ؟!
- وكيف يمكن لشعر المقاومة فى ظل السيطرة الصهيونية العنصرية الفاشية أن يكون هكذا علنياً ؟! أم أن شعر المقاومة بمواصفاته العامة الحالية وحدوده ونوعيته وانتشاره فى الداخل والخارج لا يتعارض — جوهريا — مع ما يريد الأعداء أن يكون عليه ، ولا يتجاوز الحدود المراد له ، نوعيا ، أن يتحرك فيها ؟!

- ما عساها تكون نوعية وحدود الشعر ــ وشعر المقاومة خاصة ــ تلك التى يريدها ، ويسمح بها ، ويتسامح معها ، ويرحب بها الأخطبوط الصهيونى الماكر الخبيث الذى لا تخدعه غريزته الثعبانية أبدا ، فى تبين ما يعود عليه بالكسب ، وما يعود عليه بالخسارة ؟!

- هنا نصل إلى المقاومة الفلسطينية ذاتها خاصة ، والمقاومة العربية كلها عامة . كيف يمكن أن تكون علنية فى داخل أو خارج فلسطين ، وتحت امتدادات أذرع الأخطبوط إلى كل حصاة رملية أو ترابية على أرض الوطن العربى ، فى الخفاء ، وبسرية ماسونية ، وفى جميع أنواع وأجناس وألوان الأقنعة والتنكر ، وبشتى وسائل التنظيم والتشكيل ، والتهويد ، والتوليد ، والتهجين ، والإبدال ، والخطف والتشبيه والاغتيال ، والتصفية البدنية والعقلية ؟!!
- ألا يمكن أن تكون نوعية وملامح ومواصفات شعر المقاومة انعكاسا حتميا ومنطقيا ، لنوعية وملامح ومواصفات المقاومة الفلسطينية والعربية ، وأن يكون مستوى الشعر وحدود فعاليته ــ بالتالى ــ هو الحد الأقصى الذى يسمح به الأخطبوط الصهيونى ؟!
- ما الموقع الحقيقى الذى يكسبه شعر المقاومة على أرض الشعر ؟! ، وما المواقع الحقيقية التى تكسبها المقاومة العلنية على أرض النضال ، أرض الصراع أرض الوطن العربى ؟!
- ما الخطورة التى يشكلها شعر المقاومة على العدو الصهيونى ؟! ولماذا يتسامح العدو مع الخطر القريب والمباشر والداخلى ــ إن

كانت ثمة عليه خطورة ــ هو الذى لا يتسامح مع الخطر البعيد غير المباشر ، والخارجى ؟!

- وإذا كان شعر المقاومة لا يشكل ــ فرضا وجدلا ــ أية درجة من الخطورة على العدو ، فما وجه المقاومة فيه ؟
- وإذا لم يكن يشكل خطورة ما على العدو ــ وأكرر فرضا وجدلا إلى آخر تحفظات الحرج والحساسية ــ فهل يمكن أن يعزى « ترحيب » الأجهزة الأخطبوطية به ، وتسامحها معه ، إلى أنه رغم ما يلحق بها من خسارة ، يعود عليها أيضا بدرجة من الكسب ، أو يعود عليها بالكسب أكثر مما يلحق بها من خسارة ؟ وإلا فبأى هدف تسمح به ، ومن يرجع عليها بالحساب ، فيما لو أقدمت على إبادة شعراء المقاومة ، بل والعرب جميعا داخل الأرض المحتلة .. هيئة الأمم ؟! ثم مالنا نراها تطارد الشعراء فى غير الوطن العربى بالقهر والقمع والتصفية ، عن طريق عملائها العريقين من العناصر والقوى الرجعية فى عالمنا العربى ؟!
- لماذا تضطهد السلطات الصهيونية بعض شعراء المقاومة فى داخل فلسطين وتدلل البعض الآخر ، وتفتح لهم آفاق النشر والانتشار والتنزه والسياحة فى الدول العربية ، وفى جميع أركان الأرض ، ويعمل عملاؤها على الطبل والزمر لهم ، وأى الفئتين ينتمى فعلا لشعر المقاومة . أولئك الأسرى فى السجون الصغيرة باسرائيل ، والمقهورون فى سجن اسرائيل الكبير ، أم أولئك « السوّاح » من « أمراء » شعر المقاومة . « سواح والخطوة بينى وبين حبيبى براح »؟!

- لو فرضنا أن كل ما سبق محض فروض ترد على الخاطر المستريب ، أو قد توحى بها نية خبيثة مبيتة ، للنيل من شعر المقاومة ، وتشكيك الجماهير فيه ، تلك الجماهير ذات المصلحة الماسة فى المزيد من ارتفاع هذه الأصوات الشعرية النضالية العربية المباركة ، فلحساب من تطرح هذه الفروق الآن ، إن لم يكن بهدف تجريد القوى الثورية من أحد الأسلحة التعبيرية والتجنيدية التى تم الاستقرار على فعاليتها الشديدة فى المعارك المتتابعة بيننا وبين العدو الأخطبوطى ، وفى داخل اسرائيل ، وخارجها ؟! وهل يمكن ـــ على أحسن تقدير ـــ أن يكون هذا كلاما وفروضا يطرحها عقلا ، أو من يتمتعون بكامل قواهم العقلية ، فى ظل البداهات المستقرة والفراغ منها ، حتى على المستوى السياحى الموضوعى البحت ؟!

- أيمكن أن نتجاهل « الكرم » التقليدى المعهود عن اليهود ، منذ أقدم العصور ، وإزاء العرب عامة ، والشعراء بوجه خاص ، وشعراء النضال بوجه أكثر خصوصية ؟!

أسئلة ـــ كما قلت ـــ حرجة ، وشديدة الحساسية ، ولا نملك معها غير الدوران ، والدوران حتى انقطاع النفس ، وانحباس الصوت ، فى ظل الإرهاب الفكرى والارهابيين الفكريين من « الكهنة » المحتكرين لبركات العروبة والنضال والمقاومة ، والذين يقطعون الطريق على كل من يحاول إعادة النظر فيما أرادوا له أن يستقر ، وفيما عملوا ـــ سرا وعلنا ـــ على غرسه فى أذهاننا من أوهام الحرج والحساسية ، فإن لم تكف لإسكاتنا لجأوا إلى وسائل

الإسكات الأخرى المباشرة ، وغير المباشرة ، مما لا يقع تحت حصر !!.

ولعل أخطر ما يحققه الأخطبوط العنصرى من كسب ، بفتح صدره الرحب الحنون لشعر المقاومة فى داخل الأرض المحتلة ، هو الظهور بمظهر الديمقراطى السمح على الصعيد الداخلى والخارجى ، وإلا لماذا يفتك بكل وحشيته بأية بادرة — حقيقية — من بوادر المقاومة الشعرية وغير الشعرية ، والسرية والعلنية ، فى خارج الأرض « غير المحتلة » قبل أن يفتك بها داخل الأرض « المحتلة »؟!

هنا بلا شك كسب سياسى كبير !.

وهنا سحب من دخان التعمية لإخفاء الجرائم الوحشية التى ترتكب فى الخفاء — بالداخل والخارج ، وحتى على أرصفة أوروبا — ضد البوادر المشار إليها !

وهنا استقطاب للطاقات الثورية — الشعرية وغير الشعرية — فى الداخل والخارج ، حول قطب شعر المقاومة بهدف اصطياد تلك الطاقات ، ثم فرزها وغربلتها ، وامتحان مدى صلابتها بشتى الوسائل ، ثم حصار وخنق الحقيقى منها ، وتصفية وتفريغ الجيل بعد الجيل ، تماما كما تطلق صيدا وتتابعه ، ليكون دليلك إلى الأسراب والقطعان . إنه مجرد طعم تنجذب إليه الأسماك الغزيرة . التى قدر لها بطريق التخطيط الطويل والبطىء والمدروس — أن تبتلع السنارة !!

وهذا أيضا كسب سياسى كبير !

وكسب تكتيكى أكبر .

وكسب استراتيجى ــ فى المدى البعيد ــ شديد الخطورة ..

ثم هنا يكمن ــ ضمنا ــ تحريض الشعراء داخل وخارج الأرض المحتلة ، على محاكاة وتقليد شعراء المقاومة ، والحذو حذوهم فى التعبير والصياغة ، والتحرك فى داخل حدودهم « النموذجية » ، والصدور عن نوعية ومواصفات نماذجهم الشعرية !!..

وهنا يقفز سؤال فضلنا أن نرجئه إلى حين ، حتى نفرغ من إزاحة أوهام الحرج والحساسية :

ما نوعية ومواصفات وخصائص وحدود ما يسمى بشعر المقاومة ــ بما هو عليه ــ مما يحرص العدو الماكر على أن يحصر فيه شعراء المقاومة ، ثم على أن يدفع بجميع الطاقات الشعرية إلى محاكاته ؟! وهل يتسق هذا أو يمكن أن يتسق ضمنا مع « الدور » الذى يريد العدو للشعر أن « يلعبه » فى مخططاته للآماد القصيرة والبعيدة ؟!

نرجو ألا ننسى أن سماحة العدو لا تتجلى بشكل مريب إزاء بعض الشعراء ، دون البعض ، بل وإزاء بعض النماذج الشعرية ، دون البعض الآخر ، وأن هذا ينطبق أيضا ، وبنفس الدرجة ، على شعراء وشعر المقاومة ــ نماذج الأرض المحتلة ــ وخروجا على دائرة الاصطلاح ــ باعتبار « المقاومة » ظاهرة تشمل الوطن العربى كله ، وأن هذا ينطبق أيضا على « موجات » شعرية تطفو الآن ، وتطغى على الساحة الشعرية العربية ، وتغطى جميع مساحاتها ، وهى

الموْجات التى تندرج جميعا ـــ رغم تعدد الأقنعة ـــ إلى الاتجاه الشكلى ، مما تتفنن أجهزة الاعلام فى العمل على انتشاره ، حتى لتوشك أن تنجح فى خنق الصوت العربى الأصيل .. صهيل الخيول ..!! وما عساه يكون الفرق بين العازفين على دفتر النكسة ، والعازفين على هوامش الدفتر ، والعازفين فى الدفتر ، والعازفين خارج الدفتر ، والعازفين بلا دفاتر ، والعازفين على الدفاتر ؟! واللاعبين بين الثابت والمتجول ، والراقصين بين السجين والمتجول ، وكلٌ يرفع شعار العروبة ، والتحرر والثورية ويبارز فى الساحة الأقران ؟!

فلننتقل بالحديث إلى المستوى الفنى التماسا للجواب ، على كل أو بعض علامات الاستفهام الشاكّة ، والحائرة ، والقلقة ، تلك التى تدحرجت على الورق ، منذ مستهل هذا الحديث . حتى كتابة هذه السطور :

والملاحظ أن شعر المقاومة يندرج كلا وتفصيلا وبلا استثناء تحت ما يسمى فى المصطلح الشعرى بـ « الشعر الغنائى » !

والشعر الغنائى كان منذ أقدم العصور ، ومايزال حتى الآن ، وسيظل إلى ما شاء الله نوعا أو شكلا أو إناء شعريا محدود السعة والإمكانيات التعبيرية ، ونطاق التأثير ، ودرجة الفعالية إنه لا يتسع بطبيعته النوعية للتعبير الشامل والعميق عما يغلى فى الواقع من صراعات متشابكة ومتداخلة ، كما هى الحال دائما فى أى عصر وأى مكان ، وفى ظل أية نظم اجتماعية أو سياسية أو احتلالية أو استعمارية الخ . ثم هو ـــ الشعر الغنائى ـــ نوع لا يتسع لأكثر من الشكوى والأنين ، والتشنج ، والتعبير الطفولى . عن آلام اليتم ، وعذابات

الغربة ، والاغتراب ، والظلم .. إلى آخر ما يتعلق بموضوعها من مشاعر إنسانية ! ثم هو لا يتسع فضلا عن المشاعر المذكورة لأكثر من الصراخ الهتافيّ الشعارى ، والفروسية الجوفاء والخطابية ، بهذه الدرجة أو تلك ، وتفاوتا بين شاعر وآخر .

مثل هذه النوعية من الشعر ، ومثل هذه الحدود — مهما اتسعت فى نطاق الشعر الغنائى — لا تشكل خطرا حقيقيا على العدو الاسرائيلى . بل لعلها النوعية التى يريدها من نوعيات الشعر المختلفة ، والحدود التى يريد للمقاومة الشعرية أن تنحصر بداخلها وتدور فيها !

ترى لماذا استبعد أرسطو — فى كتابه « فن الشعر » — الشعر الغنائى بالذات من دائرة الشعر ، ودائرة دراسته للأنواع الشعرية ؟!..

ثم لماذا يصر نقادنا اتباعا لنقاد الغرب — الذين ليسوا فوق مستوى الشبهات — على قصر « الشعر » على « الشعر الغنائى » بالذات ، وبعكس أرسطو ، واستبعاد الأنواع الشعرية الأخرى — إلا فيما ندر — من دائرة الحديث ، والبحث والدراسة ؟!..

هذا بحث آخر يطول القول فيه ، وسيأتى فى حينه !

ولكن ، قد يمكننا أن نعرف لماذا يخرج الشعر الغنائى من دائرة الشعر الأرسطية ، لو عرفنا ما يدخل فيها من الأنواع الشعرية ، ويدخل فيها شعر الملاحم والمأساة والملهاة والمحاورات . وهذه أنواع من الشعر تختلف كل الاختلاف عن الشعر الغنائى من حيث السعة

والحدود والامكانيات والطاقة ، والوسائل التعبيرية والتأثيرية ، هى الأنواع التى تندرج تحت مصطلح « الدراما » أو « الشعر الدرامى » أو « الدراما الشعرية » .. مع رجاء ألا يفهم من مصطلح « الشعر الغنائى » قابلية الشعر للغناء أو التلحين ، أو المصاحبة الموسيقية . فالمصطلح ، وإن كان يرتد إلى الموسيقى من حيث الأصل والنشأة ، إلا أنه أصبح يتجاوز الغنائية بهذا المعنى ، إلى معنى آخر فنى ، يحدد مكانه من أنواع الشعر المختلفة ، ونوع الشعر « الدرامى » على التحديد ..

ترى . أيكمن هنا سر امتلاء واقعنا العربى بالشعر الغنائى فى مقابل الندرة الملحوظة فى الشعر الدرامى ؟! ..

جائـــز ..

ثم أيكمن هنا سر « تسامح » العدو الأخطبوطى إزاء أطنان الدواوين من الشعر التى تقذف بها المطابع كل يوم على الأرصفة .. ثم سعاره وجنونه ووحشيته إزاء المجموعات النادرة التى تتوافر فيها خصائص الجدل الدرامى أو المسرحيات الشعرية الأكثر ندرة ؟!.. أليس هذا دليلا على أننا نواجه عدوا خبيثا يفهم جيدا ما يريد ، ويعرف جيدا ما يريد لنا أن نريد ؟! .. إنه قد يتسامح مع ألوف الشعراء الغنائيين فى الداخل والخارج ، ولكنه لا يستطيع أن ينام وفى عالمنا العربى شاعر مسرحى واحد ، وما الطبل والزمر ونفخ الأبواق للشعر الغنائى ، إلا نوع من الحصار المضروب حول جدل الدراما الشعرية المرعب والشديد الخطورة ! ولهذا بالذات أخرج أرسطو الغنائى من دائرة الموسيقى ، فحرمه حتى الماهية والهوية الشعرية !

ولكن هذا أيضا موضوع يطول شرحه ، وله وقت آخر ، ومكان آخر !!

ولهذا أيضا يصر نقادنا العميان — سيرا وراء نقاد أوروبا « المبصرين » — على حصر الشعر فى نطاق « القصيدة الغنائية » ، والمبالغة فى تقدير قيمتها ، لتضليل وتعمية الطاقات الشعرية ، واختزال فعاليتها ، وإبعادها عن ساحة النضال الشعرى الحقيقية : ساحة الدراما . من ثم كانت مؤتمرات التهليل للدواوين والقصائد الغنائية . وتعالوا نتبارى فى البناء بالصور تلالا على التلال .. ثم خطوة ، ونتبارى فى الألغاز والغموض والطلسمية والطقوسية .. ثم خطوة ، وتصبح اللغة الشعرية لغة شفرية مغلقة على ذاتها ، كالكهف لا يدخله إلا من يملك « المفتاح » .. ولن يملك المفتاح إلا أعداؤنا . أما نحن ، فلم نفهم ، ولن نفهم شيئا !

بقى أن أشير إلى أن الشعر الغنائى — فيما يتعلق بشعر المقاومة — يتضمن « لحظات » خطابية وحماسية وفروسية ، وهذا إلى جانب التمزق والأنين والشكوى والبكاء على الأطلال الخ .. لم يعد يحمل إمكانية التأثير الحقيقى فى نفس المتلقى ، بله فى حركة الواقع ، والواقع الفلسطينى خاصة ، وفى ظروف الواقع العربى عامة ، وفى إطار الواقع العالمى بوجه أكثر عمومية ! وإذا كان ثمة تأثير أو فعالية فهى فعالية محدودة ووقتية ولحظية وعابرة ، تستدعى « الإشفاق » و « الترحم » أكثر مما تستفز للنضال أو تستفز للمعركة . إن القارىء العربى الحقيقى لم يعد يتعاطى هذا النوع من المثيرات ، فلقد جربها ، وملّها ، حتى ملّ الملل ، وملّ الكلمات !!

فهل يمكن لهذا الطوفان من الشعر الغنائى فى داخل وخارج الأرض المحتلة ، أن يقلق راحة وأمن وطمأنينة الأخطبوط الصهيونى ؟!

وهل يمكن أن يوصل إلى الرأى العام العالمى صورة « حقيقية » عن طبيعة المعركة وأبعاد الصراع ؟! وهل يمكن لهذا الشعر أن يكسب من العدو شبرا على أرض التنظيم والتشكيل والتجنيد والاستنفار ؟! وإذا فعل ـــ بهذه الدرجة أو تلك ـــ فهل كان يمكن للأخطبوط أن يسمح له بالتنفس ؟! وإذا سمح له هكذا بالتنفس فى الهواء « الرحب » و « الطلق » ، على نطاق الوطن المحتل وغير المحتل ، فهل يمكن أن يكون شعرا للمقاومة ؟! أم أنه نوع من الشعر ، يعبر عن نوع من المقاومة ، هو الذى يمكن أن يسمح به العدو ؟! تلك المقاومة التى لا تلحق به ضررا حقيقيا ، رغم انتشار دكاكينها وفاترينات‍ها على الوطن العربى ، أو بسبب هذا الانتشار العلنى ذاته .. مقاومة علنية هكذا ؟! ضد من ؟! وأين ؟! ولماذا ؟! ومتى ؟! وفى ظل أية ظروف محلية أو عالمية ؟! وماذا يمكنها أن تكون ـــ رغم توفر حسن النية المفترض والحتمى ـــ سوى « مصائد » للقوى الثورية ..ـــ قوى المقاومة ذاتها ـــ وأقطاب لجذبها وكشفها ، وإيقاعها تحت سمع وبصر الأخطبوط ، واستنزاف عروق المقاومة جيلا بعد جيل ؟! ثم لماذا يُغتال أبطال المقاومة واحد بعد الآخر ، بينما يتجول « أبطال » زائفون حتى فى مواخير العالم ، متمتعين بطمأنينة غريبة ومريبة ، فى السفر ، والترحال ، والإقامة ، والخدمات ، والامتيازات ، مما يبعث على الضحك ، قبل أن يبعث على البكاء ؟!!

مثل هذا النوع من شعر المقاومة هو الإفراز الطبيعى ، أو النتاج الطبيعى لهذا النوع من المقاومة . إن المقاومة تقاوم المقاومة ، لا تلد غير الشعر الذى يقاوم الشعر !! والشعر الغنائى بخاصة ، والحماسى على أقصى تقدير . وكأنك يا أبا زيد ما غزوت ولا غزيت ، فأى نفع فى الهديل .. والهديل المرجّع والمعار ، والمكرر ، والحمامُ بين مخالب النسور ؟!

إن المأساة ستنقلب إلى ملهاة ، عندما يصل بنا هذا الحديث إلى التطبيقات على النماذج من شعر المقاومة خاصة ، ثم النماذج من أدب الأرض المحتلة عامة ، وهذا ما نرجو أن نحققه .

بنى زمنى هل تعلمون سرائرا
علمت ولكنى بها غير بائح ؟!



بين يدى أرسطو



دفاعا عن الشعر

« إن المرء لا يكتشف كتاباً اكتشافا حقيقياً إلا فى اليوم الذى يفهمه فيه » ! ماالذى اكتشفه « جوته » فى كتاب « فن الشعر لأرسطو عندما عاود قراءته بعد ثلاثين سنة من قراءة الشباب المتسرعة ؟! وما الذى تكشفه قراءة الشباب المتسرعة ؟!

فى رد « شيلر » على « جوته » يقول الأول : « أنا راض كل الرضا عن أرسطو ، لا عن أرسطو وحده ، بل وعن نفسى أيضًا . فليس من الأمور العادية أن يقرأ الإنسان لرجل مثله رصين العقل موثوق الحكم دون أن يفقد معه الطمأنينة ! إن أرسطو هذا حكم رهيب ، كأنه أحد زبانية الجحيم ، بالنسبة إلى كل من يدعى التمسك الوضيع بالشكل الخارجى ، أو التحرر المطلق من كل شىء » !!

لماذا يفترض « شيلر » فقدان الطمأنينة فى مصاحبة أرسطو ؟! .. والطمأنينة ؟ ممّ وعلام ؟! ألمجرد أنه يطالب بالوسط العدل ، أو الوسط الذهبى بين « التمسك » الوضيع بالشكل الخارجى ، والتحرر المطلق من كل شكل » ؟!.. ثم لماذا أكد « شيلر » فى نفس الرسالة إلى « جوته » أن شكسبير « الذى لم يتورع عن مخالفة قواعد أرسطو ، كان يمكن أن يكون بينه وبينه من الوفاق أكثر مما كان بين

أرسطو والمأساة الفرنسية يقصد أكثر من كورنى وراسين ، اللذين التزاما قواعد أرسطو التزاما صارما ــ كما فسرها الشراح الإيطاليون ــ فكيف يمكن أن يكون بين شكسبير وأرسطو من الوفاق ، أكثر مما بين كورنى وراسين من ناحية وأرسطو من ناحية أخرى ؟! .. ثم وفاق فى ماذا ؟ وخلاف على ماذا ؟!

« شيلر » يقول : « إن على من شاء أن يقرأ فن الشعر لأرسطو بفائدة .. أن يكون عارفا من قبل بالأفكار الواضحة كل الوضوح عن الأمور الرئيسية ، أما من لم يقف من قبل على الموضوع الذى يعالجه أرسطو ، فمن الخطر المحقق أن يلتمس عنده النصيحة » !! فما عساها تكون تلك الأفكار القبلية (الواضحة كل الوضوح) ؟!.. وما عساها تكون تلك « الأمور الرئيسية » التى تدور حولها تلك الأفكار « الواضحة كل الوضوح » ؟!.. وإذا كانت « واضحة كل الوضوح » ، كما يؤكد شيلر ، فهل يقتصر الغموض كل الغموض على « الأمور الرئيسية » ؟! وكيف تكون « الأمور الرئيسية » غامضة كل هذا الغموض إذا كانت الأفكار التى تدور حولها « واضحة كل الوضوح » ؟! وماهى الصعوبة التى تواجه قارىء فن الشعر إذا كانت الأفكار التى يتحتم عليه أن يعرفها قبل القراءة واضحة كل الوضوح ؟! ولماذا يفقد القارىء فى هذه الحالة الطمأنينة ؟!.. ولماذا يبدو أرسطو كأحد زبانية الجحيم ، وكحكم رهيب ؟!..

وما هو « الموضوع » الذى يعالجه أرسطو حقا فى « فن الشعر »؟!

واضح كل الوضوح أن الموضوع هو « الشعر » : فنه ، وفنونه ، وقواعده ، وضوابطه ، ومعاييره .. ألخ ؟.. هذه بديهية لا تحتاج إلى أى قدر من الذكاء وهى بديهية كان يعلمها « جوته » فى الشباب عند القراءة الأولى لفن الشعر ، وكان يعلمها فى الثانية والأربعين عند القراءة الثانية .. وكان يعلمها « شيلر » عندما قرأ فن الشعر لأول مرة ، مسألة واضحة كل الوضوح عن أمور رئيسية واضحة كل الوضوح ، وعن « موضوع » واضح كل الوضوح . فلماذا ـــ مرة ثانية ـــ يكون من الخطر والخطر المحقق على حد تعبير شيلر ، أن تلتمس النصيحة عند أرسطو ، مالم نكن نعرف كل هذه الأشياء « الواضحة » ، التى يستحيل بالتالى على أى إنسان ألا يفهمها ؟!.. أم إنها واضحة لشيلر وجوته وأمثالهما ، ولكنها ليست واضحة كل الوضوح لأمثالنا من القراء البسطاء ؟! أم أن الحديث يجرى عن أشياء غامضة كل الغموض ، عن أمور رئيسية غامضة كل الغموض ، برغم أنها ـــ لفئة محدودة ـــ واضحة كل الوضوح ؟.. فى هذه الحالة نصبح أمام شفرة . بيان سرى مانيفستو كلمة سر . مصطلح لغوى . بروتوكولات من نوع خاص . لا أمام كتاب يعالج الشعر وفنونه . ولذلك فمن الخطر المحقق الاقتراب عندئذ من أرسطو !!..

إن « جوته » يطرى فى رسالته مضاء عزيمة أرسطو ، « فى النفاذ قدما إلى الجوهر » !.. فما عساه يكون الجوهر ؟! وهل نفذ إليه كل من جوته وشيلر أم لا ؟! وهل معنى هذا أن لكتاب « فن الشعر نفسه صورة وجوهرا ، شكلا ومضمونا .. والصورة هنا هى أن الكتاب يتحدث ، أو يبدو أنه يتحدث ، عن فن الشعر . والجوهر شيء آخر أبعد ما يكون عن الشعر وفنه ؟! وما عساه يكون هذا

(الشيء) .. « الجوهر » ؟! وما هى « الجوانب التى تهمه — أرسطو — من الشعر خاصة » على حد تعبير جوته ، ولماذا يلتزم الصرامة فيما يتعلق بالجوهر ، ويتسامح فيما سوى ذلك كما لاحظ جوته ؟! ما هو الجوهر هنا ، وما هو ذلك الذى « سوى ذلك » ولماذا يريد جوته أن يعود إلى فن الشعر مرة ثالثة « ولو بسبب بعض المواضع المهمة التى ليست واضحة كل الوضوح ، وأود أن يتضح معناها بجلاء عندى ؟!.. ما هى تلك المواضع المهمة ؟! ومن أين تأتى غموضها ؟! وعمدا تأتى أم عن غير قصد ؟! وعن عجز أم عن رغبة فى التغطية ؟ وهل غمضت حقا على جوته ، أم أنه أراد أن يلفت نظر شيلر إليها دون أن يتورط فى الاعتراف بأنه فهمها ، خوفا من الخطر المحقق الذى أشار إليه شيلر فى رده عليه ، والذى لا ندرى — حتى الآن — ما هو ؟! ثم هذا التراسل : أكان بين عملاقين فاهمين لما يقولان — كأبى العلاء وابن القارح مثلا — أم كان أحدهما يفهم ، والآخر لا يفهم — كما ذهبت أقوال أخرى — أم كان كلاهما لا يفهم ما يقول — كما ذهبت أقوال وأقوال ؟!

لو كانت أهمية كتاب أرسطو تقتصر على الشعر وفنه أو فنونه ، أكان يلعب ذلك الدور الخطير فى تاريخ الفكر الأوربى ، وخصوصا على مدى القرون السادس عشر والثامن عشر والتاسع عشر .. ثم لا يفقد خطورته وأهميته حتى القرن العشرين ؟! للمرة الثانية : كتاب هو ، أم شفرة ، أم بيان ، أم اصطلاح ؟!.

وفى الفكر العربى .. لماذا لم يلعب الكتاب نفس الدور الذى لعبه فى الفكر الأوروبى ، رغم أنه نقل إلى العربية ، أو لخص أو ترجم

مرارا ؟! نقله أبو البشر متى بن يونس من السريانية إلى العربية ، ولخصه الفارابى « المعلم الثانى » بعنوان « رسالة فى قوانين صناعة الشعراء »؟! ونقله أو لخصه أبو على الحسين بن عبد الله ابن سينا فى كتاب « الشفاء » ولخصه القاضى أبو الوليد بن رشد !!

أولا : ما سر اهتمام عمالقة من أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد بهذا الكتاب ؟!

ثانيا : ما سر هزال الدور الذى لعبه هذا الكتاب فى تاريخ الفكر العربى ، قياسا إلى الفكر الأوربى ؟!

ألأن المعلم الثانى وابن رشد وابن سينا لم يفهموا « فن الشعر » لأرسطو « المعلم الأول » ، كما فهمه شراح إيطاليا وفرنسا فى القرن السادس عشر ؟!

... ولماذا لم تستعص على أفهام العمالقة العرب أمهات الفلسفة اليونانية واستعصى عليها كتاب (فن الشعر) ؟! ألأن قوانين وفنون الشعر اليونانى تغاير قوانين وفنون الشعر العربى ؟! ولكنها — قوانين الشعر اليونانى — كانت تغاير قوانين الشعر الإيطالى والفرنسى ، حتى القرن السادس عشر ؟!.. ثم هل يتعلق الكتاب بالشعر اليونانى خاصة أم بالشعر عامة ؟! إن كان متعلقا بالشعر اليونانى فقط ، فلماذا أثر هذا الأثر الكبير على مجرى الشعر فى أوربا كلها ؟! وإن كان متعلقا بالشعر عامة ، فلماذا لم يؤثر فى الشعر العربى ؟! أكان ذلك عن عجز ، أم عن صدفة ، أم عن اتفاق ، أم عن عمد ؟!

أيمكننا مثلا أن نذهب — مع أستاذنا الدكتور عبد الرحمن

بدوى ـــ إلى أن تلخيص ابن رشد لفن الشعر « تلخيص فاسد لا يفيد مطلقا فى إيضاح فكر أرسطو ، بل يبتعد عنه كل الابتعاد » ؟! ولماذا جاء تلخيصه بعيدا عنه كل البعد ؟! ألا يكون ذلك من قبيل البعد عن « الخطر المحقق » الذى أشار إليه شيلر ؟! .. ثم أهو تلخيص فاسد من وجهة نظر الدكتور ، أم من وجهة نظرنا نحن ، بالقياس إلى الشروح الإيطالية والفرنسية مثلا ؟!.. أم هو تلخيص فاسد فى ذاته وبمنأى عن المقارنات ؟! وهل هو فاسد بالقياس إلى الفكر الغربى والشعر العربى ؟! ولماذا لخصه ابن رشد بهذا الشكل الفاسد . أو الذى يبدو للدكتور فاسدا هو ـــ ابن رشد ـــ الذى يعتبر همزة وصل كبيرة دخل أرسطو عن طريقها إلى أوروبا الوسيطة فى نهاية العصر الوسيط ؟! كيف يمكن أن يكون ابن رشد وابن سينا والفارابى قد فشلوا فى فهم ما نجح أضرابهم فى أوروبا الوسيطة فى فهمه من كتاب فن الشعر ، وبين أيديهم نصوص سريانية ويونانية وربما لاتينية ؟!

إن الكتاب يتعلق أساسا بعمود المسرح . وبالشعر فحسب . أو لنقل بالمسرح الشعرى ، أو الشعر المسرحى . ومن هنا خطورته !!.. لنفرض هذا !!

سيقال على الفور : لهذا بالذات لم يلعب فن الشعر دوره المنشود فى تاريخ فكرنا العربى ، لأن العرب لم يعرفوا المسرح !!.. وسنعود لنكرر ما سبق أن قيل ملايين المرات حول أسباب عدم معرفة العرب للمسرح !!

.. هذا بالذات ما يطرح أمامنا مجموعة من الأسئلة !!.. لماذا لم

يعرف العرب المسرح ؟؟ ولماذا نقل عمالقة الفكر العربى خلاصة الفكر اليونانى ، وزهدوا فى التراث المسرحى اليونانى ، مع أنه التعبير الأمثل عن الروح اليونانى ، والفكر اليونانى ، والتراث اليونانى كله ؟! والفلسفة اليونانية بوجه خاص ؟؟.. ألمجرد أن نصوص المسرح اليونانى لم تقع تحت أيديهم ؟! ولكن هذا هو كتاب فن الشعر يلفت النظر إلى هذه النصوص . فلماذا لم يفكر الفارابى وابن سينا ، وابن رشد ، فى نقل أو تلخيص ولو نموذج واحد من التراجيديات أو الكوميديات اليونانية ، مع حرصهم الشديد على نقل خلاصة كل شىء أنتجته القريحة اليونانية القديمة ؟!

إذن مجرد القول بفساد تلخيص ابن رشد لفن الشعر لا يجيب عن السؤال : لماذا جاء تلخيصه فاسدا ؟ وما وجه الفساد ؟ وما محل النسبة أو القياس .. خاصة إذا كان الدكتور بدوى يقول بأن الشارح الإيطالى (روبرتلو) قسم القول « إلى خمسة أنواع ــ البرهانى ، والجدلى ، والخطابى ، والسوفسطائى ، والشعرى ــ وهو التقسيم شبه التقليدى الذى نجده عند المشائين اليونانيين ابتداء من القرن الرابع قبل الميلاد ، أى منذ عهد أرسطو نفسه ــ وهو بعينه الذى جرى عليه « الفلاسفة المسلون » ويقصد من بينهم ابن رشد ؟! فلماذا أخذ الفلاسفة بهذا التقسيم شبه التقليدى للقول الذى أخذ به المشاؤن بالذات على عهد أرسطو نفسه ؟! ثم أيظل تلخيص ابن رشد فاسدا ، رغم أنه يأخذ بنفس التقسيم الذى أخذ به « روبرتلو » وأخذا به المشاءون ، وعلى عهد ارسطو بالذات . حين تنقضى الخلاف حول النص الأصلى لفن الشعر ، وحول الأفكار الواضحة

كل الوضوح التى تدور حول الأمور الرئيسية على حد تعبير شيلر ؟!.. يمكننا فى هذه الحالة أن نقول بأن شروح روبرتلو كانت فاسدة ، وأن مفاهيم المشائين كانت فاسدة ، وأن تلخيص ابن رشد كان فاسدا . وما أسهل هذه الطريقة لسد باب الاجتهاد والمراجعة فى كل شيء ؟!..

أيمكن أن يكون غموض بعض المواضع التى أشار إليها جوته راجعا إلى ما يقرره « كاستافترو » الشارح الإيطالى من أن « كتاب أرسطو فى الشعر كتاب ناقص وما بقى لنا منه ليس إلا سلسلة من المذكرات التى يرى من المباح تنميتها وإكمالها » ؟!..

إن جوته يقول فى عبارة محاها فى النص الأصلى لرسالته إلى شيلر : « إن أرسطو الذى يدعى هؤلاء السادة — يقصد « اشليجل وفولف » من النقاد والباحثين فى هرميروس وشعر الملاحم — قد فهم الأمر أوضح بكثير جدا مما فهمه هؤلاء » !!

أى أمر ؟!

مجرد أمر أو أمور « الوحدات الثلاث » التى ثبت فيما بعد أن ارسطو برىء منها ، إلا فيما يتعلق بوحدة « الفعل » ؟!

ثم عن أى شيء بالضبط يدور الحديث فى الشروح والتلخيصات والمعارضات التى تدور حول فن الشعر لأرسطو ؟!.. لنفترض مرة ثانية أن يجرى — كما هو ظاهر — عن أنواع الشعر .. أوزانه .. أشكاله .. ثم عن الوحدات الثلاث .. أو عن وحدة « الفعل » فقط !!.. فلماذا نأخذ على عمالقة الفلسفة العربية « فساد » فهمهم

أو تلخيصاتهم أو نقلهم لفن الشعر ، إذا كان شيلر يبدو انه فهم فن الشعر بكل وضوح يقول « من الواضح أنه يجب عدم التفكير فى فهم ارسطو فهما كاملا ولا تقديره حق قدره « لماذا يا شيلر ؟! يقول « لأن نظريته فى المأساة صادرة كلها من ملاحظات شخصية » !.. أهى إذن مجرد ملاحظات أو انطباعات أو أفكار ذاتية ؟! كيف أمكن فى هذه الحالة لملاحظات شخصية أن تصبح قوانين عامة للشعر وفنونه على مدى قرون من تاريخ البشرية فى أوروبا ؟! ثم أتكون قد لعبت هذا الدور فى أوروبا ولم تلعبه فى الشرق العربى لأن عمالقة الفلسفة العربية — مثلا — اكتشفوا طابعها الذاتى الشخصى ؟! أيكون تاريخ شعرنا العربى قد زهد فى « فن الشعر » لأرسطو لأنه أكثر حرصا من تاريخ الشعر فى أوروبا على الموضوعية .. وأبعد منه عن الذاتية ؟! ولكن الحديث عن الذاتية والشخصية فى الشعر يسوقنا إلى الغنائية فى الشعر أو الشعر الغنائى .. أمعنى هذا أن شعرنا العربى كله غير غنائى وأن الشعر فى أوروبا كله غنائى ، ومن ثم استجاب الشعراء والفلاسفة فى أوروبا لأرسطو ، ولم يستجب شعراؤنا وفلاسفتنا ؟!. هناك شبه إجماع تقريبا على أن شعرنا العربى — فى غالبيته العظمى — غنائى أيضا ، ممّا كان يفترض استجابة من جانبنا لأرسطو أكثر من استجابة شعراء وفلاسفة أوروبا ، أم أن الشعر فى أوروبا كان — قبل دخول فن الشعر إليها — أقرب إلى الموضوعية ، وأبعد عن الذاتية أو الشخصية أو الغنائية ؟! فكيف إذن استجابوا هناك لأرسطو نفسه ؟ أم أننا فى الشعر لا نختلف من حيث الجوهر فى كثير أو قليل عن شعراء العالم . فمن أين تأتى إذن هذا الصدى السلبى لدينا إزاء فن الشعر لأرسطو ، وتأتى الصدى الإيجابى لدى

غيرنا وكلنا فى الهمّ شعر ؟! أم هو محض التفوق المزعوم للعقل الأوروبى على العقل الشرقى المعلم الأول للحضارات ؟!

سيقال إن مادة البحث كانت متوفرة بين يدى أرسطو ، وأنه يدين على حد تعبير شيلر « إلى الحظ السعيد ، الذى شاء له أن توجد آنذاك أعمال فنية كانت تحقيقا موضوعيا لفكره ، أو بعبارة أخرى كانت تتجسد وتحدد النوع الذى تنتسب إليه تلك القوانين » وأن شيلر يقصد بالملاحظات الشخصية أن بين يدى أرسطو — فيما كان — « حشدا هائلا من المآسى التى مثلت فعلا ولم تبق لنا اليوم ، ولا يقصد بالتالى الذاتية ولا الشخصية ولا الغنائية فى الشعر ! .. ولكن .. هذا الذى لم يبق لشيلر وجوته وشعراء وفلاسفة الغرب لم يبق أيضا لنا ، لشعرائنا وفلاسفتنا فى الشرق .. يعنى بصْرة !! فيظل السؤال قائما : لماذا — رغم هذه البصرة — استجابوا هناك لأرسطو هذه الاستجابة القوية ، ومررنا نحن هنا به مرّ الكرام ، إن لم نقل مع الدكتور بدوى مر المفسدين كابن رشد ؟!.. ولماذا وصلت إليهم تلك القوانين ولم تصل إلينا رغم أننا وهم على غير علم بذلك الحشد الهائل من المآسى . أى بمادة البحث التى استنبطت منها تلك القوانين ؟!. إن القضية تصبح « مريبة » أكثر إذا تذكرنا أننا بالذات نحن الشرقيين . الذين أوصلوا أرسطو إلى أوروبا فى نهاية العصر الوسيط !.

إن شيلر نفسه يعود فيشك فى قيمة « فن الشعر » وهو الذى أكد من قبل رضاه عن أرسطو وعن نفسه . وهو يؤكد أن أى إنسان لا يستطيع أن يصاحب أرسطو دون أن يفقد طمأنينته .. يعود فيشك فى ارسطو ، وفى فن الشعر حين يقول : « والذين يدعون إمكان

تلمس فلسفة لفن الشعر عنده تماثل ما يخلق انتظار مثيلها اليوم من عالم بالجمال فى عصرنا هذا ، إنما يعرضون أنفسهم لخطر قاتل . ليس فقط لخطر ألا يجدوا شيئا فتخيب آمالهم ، بل وأيضا لخطر أن يجدوا منهجه فى العرض مضحكا ، لأنه مؤلف من قطع وشذرات ، وأن يجدوا فيه خليطا غريبا من قواعد عامة ، وقواعد خاصة جزئية جدا ، وإرشادات منطقية وعروضية وخطابية وشعرية .. الخ » !!. هناك إذن « قواعد عامة » فى « فن الشعر » ، فلماذا التقطوها هناك ، ولم نلتقطها نحن هنا ؟! .

وإذا كانت هناك « قواعد عامة » فلماذا عمت الغرب ، ولم تعم الشرق ؟! إنها عامة هناك ، وخاصة وجزئية هنا ؟!.. (مسألة طقس وتضاريس ، أم ماذا ؟!) .. ثم تلك الإرشادات العروضية ، أتندرج تحت القواعد الخاصة الجزئية جدا ، أم أنها من القواعد العامة ؟!.. واضح كل الوضوح أن شيلر يعتبر الإرشادات العروضية من القواعد الخاصة الجزئية جدا ، الأمر الذى يسد الطريق أمام من يردون الأثر السلبى الذى تركه « فن الشعر » فى تاريخ الفكر العربى ، إلى اختلاف السلك أو النظام أو القواعد العروضية فى الشعر العربى ، عنها فى الشعر الفرنسى أو الإيطالى أو الإنجليزى أو الأسبانى ألخ .. وما كان لهذا الاختلاف « الجزئى » ليقف حائلا دون هضم وتمثل ما فى كتاب أرسطو من قواعد عامة ، يمكن بالتالى أن تعم الشرق العربى !.. خاصة وأنه كتاب فى فن الشعر عامة لا فى فن الشعر فى الغرب ، دون الشعر فى الشرق !!

أم أن وراء ذلك سرا .. سرا يتجاور الاختلافات العروضية ،

ويتجاوز فن الشعر ذاته هنا فى الشرق ، أو هناك فى الغرب ، أو على عهد أرسطو نفسه ؟! إن شيلر يستطرد فيقول :

« فى مقابل هذا فإن المرء إذا لاحظ أن أرسطو كانت أمامه مأساة حية .. وكان يسأل نفسه أمامها عن جميع المسائل التى تثيرها مما يهمه ، فإن كل شيء يتضح بسهولة » .

ترى ما تلك المأساة الحيّة التى كانت أمام أرسطو يوم أملى أو كتب فن الشعر ؟؟

حقا كان هناك حشد من المآسى التى تناولها اسخيلوس من فُتات مائدة هوميروس .. وبعده سوفوكليس . وغيره .. ولكن ما هى أشد وأقسى وأعتى مأساة ، وأكثرها حياة وإلحاحا وتمزيقا للوجدان على عهد أرسطو ؟! أيقصد شيلر « مأساة سقراط » المسيح الثانى بعد أوزريس ، وقبل عيسى عليه السلام ؟!! لاشك أنها كانت ساخنة فى وجدان أرسطو ، وفى وجدان أفلاطون ، وفى وجدان الشعب اليونانى كله ، ولا شك أنها حركت مشاعر الحزن والمرارة والغضب ، أكثر بملايين المرات مما حركته مآسى اسخيلوس وسوفوكليس ، فضلا عن فعاليتها الرادعة التى أرغمت كثيرين على الصمت ، أو ألجأتهم إلى التخفى فى الهمس المرمُوز ، وفى التلميح دون التصريح ، وفى الضحك تغطية للدموع ، كما ألجأت الجميع إلى لغة « الاصطلاح » بدلا من لغة التخاطب العادى !! ترى ألهذا كما يقول شيلر : « يرضى المرء تمام الرضا وهو يشهده يلخص ويستنبط جميع العناصر الدقيقة التى تتعاون لتأليف العمل الشعرى » .. ويقصد العمل المأساوى ! اصطلاحا ؟!

إذن .. عن أى شىء بالضبط كان الحديث حقيقة حين كان يجرى شكليا أو صوريا أو رمزيا أو شفريا أو اصطلاحيا ، عن الشعر وفنونه وأنواعه وقوانينه على عهد أرسطو المعلم الأول ؟! ثم لماذا فضل أرسطو المأساة على الملحمة كما يؤكد شيلر ، ومن أين تأتى الغموض الذى لاحظه شيلر فى طريقة تفضيل أرسطو للمأساة على الملحمة ؟! يقول شيلر : « وطبيعى جدا من وجهة نظره (أرسطو) ناقدا وباحثا فى الجمال ، أن يعظُم فى عينه ذلك النوع من الشعر الذى وجد تحققه الكامل فى صورة ثابتة مما يجعل من الميسور إطلاق الأحكام النهائية عليه . وهذا بالفعل شأن المأساة كما تبدت أمام عينيه فى نماذج حية » !!

الحديث يجرى مرة عن « مأساة » وأخرى عن « حشد من المآسى » فلماذا لا يجرى عن « نماذج » حين يكون المقصود « نموذج » أو العكس ؟ فعن أية مأساة يجرى الحديث ، وعن أى نموذج وعلى عهد أرسطو تلميذ أفلاطون تلميذ سقراط الأمين ؟!

أمام كئوس السم المترعة ألا يمكن أن تصبح التراجيديا ـــ المأساة عامة ـــ اسما حركيا . أو شفريا للمأساة الخاصة الماثلة أمام العينين ؟ وألا يصبح البطل التراجيدى عامة اسما بديلا لسقراط خاصة المجبر على تجرع السم تنفيذا للأحكام النهائية ! ثم أكان سقراط هو النموذج الأوحد ـــ آنذاك ـــ أم كان هناك حشد هائل من النماذج الحية وغير الحية التى سقطت قبل ومع وبعد سقراط فريسة للسم ، والتى لم يخلد أفلاطون أسماءها كما خلد سقراط كنموذج كاف لتخلُص المأساة كمثل يضربه لمعاصريه وللأجيال ؟!

ما من شك فى أن أرسطو كان عالما بدخائل وتفاصيل مأساة البطل التراجيدى الفيلسوف المسيح ، سقراط !! أفكان يمكن — والجرح طازج ، وربما الجراح التى وراءها نماذج أخرى وجنود مجهولون لم يحتفظ التاريخ بأسمائهم ممن تجرعوا السمّ مع سقراط ، أو من أجل سقراط أو ممن كان إعدام سقراط ذريعة لإعدامهم أو مدخلا إلى المذبحة المعدة سلفا بعد العشاء الأخير — أقول أفكان يمكن لأرسطو أن يفكر فى « البطل التراجيدى » لدى اسخيلوس وسوفوكليس وغيرهما ، دون أن يفكر ، ومن أعماق الأعماق ، فى البطل التراجيدي : سقراط ؟! ثم أكان يمكن لارسطو إلا أن يجعل الحديث عن « فن الشعر » ، وعن الشعر المسرحى ، أو المسرح الشعرى ، ذريعة وقناعا وتغطية وستارا للحديث عن مأساة سقراط ، التى كانت مأساة فردية وشخصية بمقدار ما كانت عامة ونموذجية ، وكانت مسرحية بمقدار ما كانت واقعية وفعلية ؟ .. بهذا المعنى إذن يتحتم أن تفهم قول شيلر أيضا من أن أرسطو يدين « إلى الحظ السعيد الذى شاء له أن توجد آنذاك أعمال فنية كانت تحقيقا موضوعيا لفكرة ، أو بعبارة أخرى كانت تتجسد وتحدد النوع الذى تنتسب إليه تلك القوانين » ، ويتجلى مكر وذكاء وحرص شيلر هنا أيضا حين يجعل ما أسماه بالأعمال الفنية — قاصدا المآسى الفعلية والواقعية — يجعلها تحقيقا موضوعيا لفكر أرسطو ، بدلا من أن يجعل فكر أرسطو انعكاسا لتلك الأعمال الفنية ، أو رد فعل طبيعى لها ، أو تحققا لها فى المستوى الفكرى !! ثم أكان يمكن ألا تستدعى الذكرى ذكريات وذكريات قديمة وغائرة ودفينة حتى تصل إلى أوزوريس ، وتمثيلية الآلام ، ودراما « التتويج » بالذات إذا كنا متفقين على أن

أعمدة ورواد الفكر اليونانى قد تلقوا الفلسفة والعلوم والأسرار ، على أيدى كهنة معابد مصر القديمة ؟! ترى ألهذا قال شيلر : « وأخيرا فمن البين لكل جلاء أن تفضيله للمأساة يفسره أنه قدر على استنباط دخائلها ، بينما هو لم يكن يعرف من الملحمة إلا القوانين الشعرية العامة التى تشترك معها فيها المأساة ، لا القوانين النوعية التى تختلف بها عنها ، وهذا يفسر كيف أنه استطاع أن يقول إن الملحمة متضمنة فى المأساة ، وإنه إذا قدَر الإنسان على الحكم على المأساة فقد قدر ، فى الوقت نفسه ، على التخدث عن الملحمة . وفى الواقع يمكن القول ، بمعنى عام ، إن الحوادث الإيجابية التى تكون المادة الشعرية فى الملحمة موجودة ضمنا فى المأساة » .. ألم أقل إن شيلر ذكى جدا ؟! .. ها هو الحديث قد أصبح ، لا عن الملحمة عامة ،ولكن عن ملحمة معينة . ولا عن مأساة عامة ، ولكن عن مأساة معينة ، وكأن الحديث يجرى عن ملحمة واحدة ، هى مأساة واحدة ، أو عن مأساة واحدة هى ملحمة واحدة ، مهما اختلفت بعد ذلك الأسماء ، ومهما اختلفت ظروف الزمان والمكان !..

ماذا كان يقصد شيلر إذن بتقريره أن أرسطو كان يصدر عن « ملاحظات شخصية » .. ؟! ترى أكان يعنى المشاهدة العينية للمأساة أو السماع الموثوق به عنها ؟! ثم أكان يعنى حقا ـــ هو شيلر ـــ ذلك الحشد من المآسى الذى كان يمثل على مسارح اليونان ، أو فى مهرجانات أثينا المسرحية ومسابقاتها ، أن يعنى المشاهدة لمأساة معينة ، كان ذلك الحشد من المآسى تعبيرا غير مباشر عنها ، وعن صور أخرى منها سابقة عليها فى الماضى القريب والبعيد ؟!

المعلم الثانى « الفارابى » يلاحظ نفس ما لاحظه الشارح الايطالى « كاستافترو » من أن كتاب (فن الشعر) كتاب ناقص . ونفس ما لاحظه شيلر من أنه مؤلف من قطع وشذرات ، الأمر الذى يجعله يؤكد أن الكتاب لا يعطى فلسفة لفن الشعر ، أى نظرية ، على غرار ما يخلق انتظاره من عالم بالجمال فى عصرنا هذا » .. وهو نفس ما ذهب إليه الناشر « جوتفريد » هرمن من أن الكتاب « ما هو إلا مسوّدة ناقصة » .. أقول يلاحظ المعلم الثانى ذلك فى مستهل حديثه عن كتاب أرسطو ، فيقول بالحرف الواحد : « قصدنا فى هذا القول إثبات أقاويل ، وذكر معان ، تفضى بمن عرفها إلى الوقوف على ما أثبته الحكيم فى صناعة الشعر ، من غير أن نقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه فى هذه الصناعة وترتيبها .. إذ الحكيم لم يكمل القول فى صناعة المغالطة ، فضلا عن القول فى صناعة الشعر .. ولو رُمنا إتمام الصناعة التى لم يَرُم الحكيم إتمامها — مع فضله وبراعته — لكان ذلك مما لا يليق بنا ، فالأولى بنا أن نومىء إلى ما يحضرنا فى هذا الوقت من القوانين والأمثلة والأقاويل التى ينتفع بها فى هذه الصناعة » .

إذن فقد قرأ الفارابى الكتاب جيدا ، وفهمه جيدا ، أو على الأقل كما فهمه كاستافترو وجوته وشيلر ، وفلاسفة وشعراء ونقاد الغرب !.. بل ولاحظ أن أرسطو « لم يرُم » إتمام الكتاب .. فلماذا ياترى ؟! ثم أن الفارابى يقرر ضمنا أنه قادر على إتمام مالم يرُم الحكيم إتمامه ، وهذا يعنى أنه يفهم مارامه الحكيم ومالم يرمه !.

لماذا لم يرم أرسطو إتمام الكتاب ؟!

ولماذا لم يرد الفارابى إتمام الكلام فيما لم يرد أرسطو — لسبب

ما ـــ الاستطراد فيه.؟! المجرد أن هذا (لا يليق) بالفارابى ؟! وما وجه عدم اللياقة ؟! ولياقة ماذا أمام الأمانة العلمية ، والواجب العلمى ، وشرف الكلمة ؟!

وما دواعى الاقتصار القهرىّ على « ما يحضرنا فى هذا الوقت » على حد تعبير الفارابى ؟؟

لماذا لا يكون الفارابى قد فهم ارسطو ـــ فى فن الشعر ـــ فهما أعمق وأسمى وأبعد غورا ، من كل فلاسفة وشعراء ونقاد أوروبا ، بما فيهم جوته الماكر ، وشيلر الأشد مكرا ؟! ثم لماذا استحق أن يقال عنه « المعلم الثانى »؟! لا يمكن أن يكون سكوته عن عجز ، فلابد أن يكون السكوت عن قهر أو عن عمد !.. فإذا كان عن قهر فهو معذور . ولكن ماذا فى فن الشعر مما أرغم المعلم الأول على عدم إتمام القول فيه ، وأرغم المعلم الثانى على عدم إتمامه بالنيابة عنه ، برغم أن ذلك ـــ كما هو واضح ـــ كان فى إمكان الفارابى ؟!.. هنا بالذات يمكن اكتشاف سر غموض بعض المواضع حتى على جوته !.. أما إذا كان السكوت عن عمد ، فإما أن يكون العمد عن حسن نية ، وإما أن يكون عن سوء نية . فإذا كان العمد عن حسن نية ، فهو إما عمد العاجز ، وإما عمد القادر فهو عمد المرغَم المقهور من قوة خارجية تجبره على الصمت !! أما إذا كان عن سوء نية ، فهل نفترض سوء النية لدى أرسطو ، أم نفترضه لدى الفارابى ، أم لدى الاثنين معا ؟!.. أصبحت المسألة مضحكة !.. لماذا لم يرم المعلم الأول إتمام الكتاب ؟ ولماذا لم يرم المعلم الثانى إتمامه ؟ ومن أين علم الفارابى أن أرسطو « لم يرم » إتمام الكتاب ؟ ولماذا لم يقل ، كما قال آخرون ، أن

الكتاب ناقص ، أو مجموعة من الشذ ات ، أو مسودة ، وكان الله يحب المحسنين ؟!

لم يبق إلا أن هناك سرا هو الذى يفسّر « صمت » المعلمين مع الافتراض الحتمى لحسن النية !! أم أن فلاسفة العرب ومنهم آخرون غير الفارابى ، وابن رشد ، وابن سينا ، كانوا متآمرين على فكرنا العربى ، حريصين على حجب ذلك الكنز الذهبى : « فن الشعر » عن عيون الشرق السبّاقة إلى التقاط إشعاعات الحضارة اليونانية فى دورة « الكلمة » ، بعد سقوط « طيبة » ؟! أم أن هناك ترجمات وتلخيصات للفارابى ، وابن سينا ، وابن رشد ، وغيرهم لأمهات التراث اليونانى — ومنها فن الشعر — خُبئت عن عمد حجبا للضياء عن عيون الشرق ؟! من يدرى ؟ قد يكون ما نتداوله الآن من تلخيصات وترجمات لعمالقة الفكر العربى مجرد مخطوطات مشوّهة — عمدا — أو وصلت إلينا — عمدا — لتزعزع ثقتنا فى أنفسنا ، وفى تراثنا ، وفى مفكرينا ، على مدى قرون ، أولئك الذين أيقظوا هم أنفسهم أوروبا كلها من سباتها الثقيل الطويل ! من يستطيع أن يؤكد لنا أن ما نشره الدكتور عبد الرحمن بدوى من تلخيصات وترجمات للفارابى ، وابن رشد ، وابن سينا ، ليس مرسوما عليهم وعلينا ، إخفاءً لأصول موجودة حتى الآن ، فى مكان ما لا نعلم عنه شيئا تماما ، كما اختفت « الفصول والغايات » للشيخ الرئيس الإمام « أبى العلاء المعرّى » !!

وإذا قرأنا — ولو السطور الأولى من ترجمة أبى بشرمتى بن يونس من السريانى إلى العربى — فسرعان ما نكتشف وحدة الأسلوب بينها

وبين ترجمة الكتاب المقدس . العهد القديم والجديد !! صدفة ؟! أم ماذا ؟!

الدكتور عبد الرحمن بدوى يقول : « كتاب أرسطو فى الشعر ينتسب إلى ذلك القسم من الكتب الأرسطية المسمى باسم (المؤلفات المستورة) ... » .. ويفسر « المؤلفات المستورة » باعتبارها تلك المؤلفات التى لم ينشرها أرسطو على الناس !.. بل كانت دروسا يلقيها على طلابه ، ويرد إلى ذلك « خصائص الإيجاز ، وعدم الإحكام فى التأليف والغموض » !!

ما مدلول كلمة مستورة ؟!

ولماذا وجدت مؤلفات أرسطية مستورة ، وأخرى غير مستورة ؟!.. مؤلفات تنشر على الناس ، وأخرى لا تنشر على الناس ؟!..

إذا استبعدنا السبب الهزيل الذى يقدمه أستاذنا الدكتور بدوى ذلك السبب الجانح إلى تسهيل القضية ، أو الهروب منها ، وإذا سلمنا بأن الكتاب ناقص فهل جاء النقص عمدا أم عن غير عمد ؟! هل كان أرسطو يلقى بعض المحاضرات « العامة » على طلابه ، ثم يحتفظ لنفسه أو لفئة خاصة جدا بعدد آخر من المحاضرات « الخاصة » التى لم تصل إلينا ، لأمر فى نفس أرسطو ، أو فى نفس الفئة الخاصة ، أو فى الظروف المحيطة بأرسطو ، وبالفئة الخاصة فى ذلك العصر ؟!

لقد تحدث أرسطو عن « التطهير » بإيجاز فى كتابه « السياسة » ، وهو أخطر مقولة ينطوى عليها كتاب « فن الشعر » ، وأخطر أفكار

أرسطو على الإطلاق ! وقال « إنه سيفصل القول فى التطهير فى بحثه فى الشعراء » . أى فى كتاب « فن الشعر » . مما يعنى أن كتاب فن الشعر أخطر بملايين المرات من كتاب « السياسة » و « الخطابة » ، بل ومن سائر مؤلفات أرسطو !. فهل أكمل أرسطو الكتاب وأكمل القول فى « التطهير » ، ثم تعرض الكتاب لعملية « ستر » لأجزاء منه هامة وسرية من جانب أصحاب مصلحة ما ، فى عدم وصول الجزء « المستور » إلى الناس ؟! وما عساه يكون محتوى ذلك الجزء المستور ؟! ولماذا ضاعت أجزاء وبقيت أجزاء ؟ ولماذا كان هذا الإجماع العام من جانب المخطوطات اليونانية والسوريانية والعربية على الإيحاء بأن الكتاب ينقصه قسم كبير ؟! أنرد النقص إلى الترجمات ؟! ولكن الكتاب ناقص فى المخطوطات اليونانية ذاتها مما يوحى بأن ما نشر على الناس فى عهد أرسطو ، هو نفسه ما ينشر على الناس اليوم !.. أما الجزء « المستور » عن الناس فى عهد أرسطو فهو أيضا الجزء « المستور » عنا اليوم !.. فلماذا ؟ ولحساب من ؟! ثمة سؤال شغل كثيرين من النقاد والباحثين فى كتاب فن الشعر لأرسطو ، ولعله أخطر الأسئلة التى يثيرها الكتاب على لسان الدكتور بدوى :

« ما هى العوامل التى دفعت أرسطو إلى العناية بالشعر ؟! »

فما سبب العناية بالشعر بالذات وبالشعراء على مدى تاريخ الفكر الإنسانى ، برغم الإصرار على « تحريم » الشعر » ، و « طرد » الشعراء من « العالم » على مدى تاريخ الفكر الإنسانى أيضا . بدءا بمدينة أفلاطون الفاضلة ؟!.. لا معذرة .. إن قضية الشعر والشعراء أقدم بكثير من مدينة أفلاطون سواء أتعلق الأمر بكراهية الشعراء وطردهم من الغالم ، أو بتمجيدهم وتثبيت أقدامهم فى العالم !.. ثم

لماذا ارتبطت قضية الشعر والشعراء دائما « بالعالم الآخر » والرحلة إلى العالم الآخر ؟! ولماذا لم تخل رؤى كبار الشعراء عن العالم الآخر من « محاكمة » ، بهذا الشكل أو ذاك للشعر والشعراء ؟!

الدكتور « لويس عوض » يقول فى « على هامش الغفران » : « إن أرسطوفانيس والمعرى ودانتى لم يكونوا الأدباء الوحيدين الذين زاروا الآخرة فى رؤيا الخيال ووصفها فى أدبهم للناس . فرحلات الشعراء للعالم الآخر كانت قبل هوميروس ، ولم تنقطع بعد هوميروس . لا سبيل إلى تتبع أفكار الشعراء عن العالم الآخر .. » .

أما ما يقول به الدكتور لويس عوض بعد ذلك من أن ملحمة الأوديسا لهوميروس هى « أقدم نص أدبى نعرفه جاء فيه وصف للجنة والجحيم ، وربما لذلك الذى يقال أنه قائم فيما بينهما » .. فليس أستاذنا فى حاجة إلى من يلفت نظره إلى صورة « العالم السفلى » فى برديات مصر القديمة ـ كتاب الموتى ـ.. وإلى ايزيس وأوزوريس . وإلى رحلة ايزيس إلى العالم الآخر للدفاع عن قضية ابنها حوريس أمام محكمة تاسوع الآلهة ، بل ورشوتها للمعداوى الذى ظهر بعد ذلك فى « ضفادع » ارستوفان !!

لم تكن مدينة أفلاطون الفاضلة إذن من بين العوامل التى دفعت أرسطو إلى العناية بالشعر والشعراء ، أو لم تكن هى العامل الحاسم فى توجيه تلك العناية ! أما أن نرد العناية كما ردها الدكتور بدوى أيضا إلى « تأثير الوسط التاريخى الذى عاش فيه ـ ارسطو ـ وكان المسرح والشعر عامة الشغل الشاغل للمواطن اليونانى ، فكيف يمكن لأرسطو أن يغفل هذا الجانب من النشاط الروحى الإنسانى » ؟

فيجب قبل هذا أن نسأل : ولماذا كان المسرح والشعر ـــ وهما لا ينفصلان على عهد أرسطو ـــ الشغل الشاغل للمواطن اليونانى فى ذلك العهد ؟! وما هى العوامل الحاسمة الكامنة وراء عناية المواطن اليونانى بالشعر والشعراء والمسرح والمسرحيين ؟!.. عندئذ فقط نستطيع أن نعرف سبب عناية أرسطو بالشعر والشعراء . أليس كذلك ؟!..

لقد عرفنا توا أن عناية أرسطو بالشعر والشعراء تمد جذورها إلى أعماق التراث الإنسانى الأسطورى والملحمى ، أى الشعرى ، فيما قبل هوميروس نفسه بزمن طويل ، الأمر الذى يجعل عناية أرسطو بالشعر والشعراء محض استمرار لتقليد كلاسيكى مستقر قبله بقرون لا حصر لها .. تقليد لا نعلم ـــ حتى الآن ـــ لماذا كان دائما ـــ وما يزال ـــ عميق الجذور على مدى تاريخ الإنسانية ، فيما قبل الميلاد ، وفيما بعد الميلاد !!..

نحن إذن لا نكون قد فعلنا شيئا إذا اكتفينا مع الدكتور بدوى بقوله : « وكل هذه العناية التى أبداها أرسطو نحو الشعر والمسرح إنما كانت صدًى لعناية النقاد والجمهور بالشعر والمسرح فى اليونان .. !! .. فإذا أضفنا إلى ذلك حتمية افتراض وجود آثار فى النقد الأدبى ، قبل أرسطو ـــ على حد تعبير الدكتور بدوى ـــ يدين لها أرسطو بالكثير مما أورده فى كتابه ، وإن كانت قد فقدت فى الغالب ، أو لم تصل لنا منها إلا شذرات قليلة جداً ، فليس المهم هنا ما إذا كان أرسطو رائدا ، أو غير رائد ، سابقا أو مسبوقا ، إنما المهم هو هذا التقليد الكلاسيكى البعيد الجذور ، وهو العناية المريبة بالشعر

والشعراء !! وعندما تغلى أثينا أو غيرها من المدن بالصراع الاجتماعى والسياسى والفكرى ، فإنها تغلى ، وفى نفس الوقت بالصراع المسرحى ، أى : بالصراع الشعرى ، وبالصراع بين الشعراء وحول الشعراء .. هكذا كانت أثينا على عهد سقراط ، وهكذا كانت على عهد أفلاطون ، وهكذا كانت على عهد أرسطو . وهكذا كانت على عهد اريستوفان ، مما تفشيه « الضفادع » صراحة !..

وهنا نتوقف لنسأل : لماذا كان يوربيدز يتمتع بتلك الشعبية الضخمة ، ولاسيما بين عامة الناس ؟! ولماذا قرر ديونيزوس فجأة أن يعود بالشاعر اسخيلوس إلى الحياة بعد أن كان قد خرج فى رحلة (إلى العالم الآخر) ، ليعود بالشاعر يوربيدز ؟!.. أكان ذلك لأسباب (رقابية) مثلا ؟! أعنى هل اضطر إلى ذلك لمجرد (تحرير) المسرحية من وجهة نظر السلطة الرسْمية ؟!.. إننى أؤكد أن اعتبارات أخرى ، غير فنية على الإطلاق ، هى التى فرضت على ديونيزوس فى الضفادع — وبالتالى على اريستوفان — أن يعود باسخيلوس بالذات ، بدلا من يوربيدز !. كان ذلك هو مطلب السلطة . السلطة الدنيوية والدينية على السواء ، تلك التى جرّعت سقراط السم واتهمته بالسفسطة ، وبالتجديف ، والإلحاد ، وإفساد عقول الشباب ! وألصقت به هذه التهمة حتى الآن . والذين يثبتون هذه التهمة إنما يواصلون إيقاع الظلم بسقراط ، بعد أن دمغته به السلطتان الدنيوية والدينية !. فهل كان يمكن لأريستوفان أن ينسى وجهة النظر الرسمية والكهنوتية فى سقراط ؟! وهل كان يمكن أن يتحمس لشاعر السلطتين الرسمى المتربع على عرش الشعر

« اسخيلوس » ؟! وهل كان يمكن أن يخذل ــ مختارا ــ يوربيدز شاعر الشعب فى معركة مع اسخيلوس شاعر السلطتين ؟ ثم هل خذله حقا ؟! إن المنازلة التى أجراها أريستوفان بين الشاعرين ــ شاعر الشعب وشاعر السلطة ــ نؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن اريستوفان يقف بكل قلبه وفكره وعقيدته ــ ومن الباطن ــ إلى جانب يوربيدز شاعر الشعب .. ولكن بذكاء خارق ، وبحذر شديد ، ودبلوماسية منقطعة النظير ، لا نجدها إلا لدى أبى العلاء المعرى الذى احتفظ برأسه على كتفيه ، تحت السيوف المشرعة من كل اتجاه ، على جميع الرءوس المتمردة فى عصر حافل بشتى الصراعات !!..

المهم أن حجج اسخيلوس أو اتهاماته ضد يوريبدز ــ فى الضفادع ــ تبدو من حيث الشكل والحجم قوية . (ولكنها) موضوع فى غاية التهافت والضعف ، بحيث توشك أن تكون مدحا ليوريبدز ، فى صيغة الذمّ !.. أما حجج يوريبدز ضد اسخيلوس ، فذات وزن ثقيل فعلا ، وقوية فعلا ، ومقنعة فعلا ، ويستحق يوريبدز من أجلها أن يعود إلى الحياة على يد الإله ديونيزوس ، إلى الشعب ، إلى المدينة التى تنتظر الشاعر الحكيم الذى يهديها !.. أما الطريقة التى لجأ إليها أريستوفان الذكى الحذر ، هربا من كأس السم الذى ينتظره ، فإنها تحمل بعد ذلك طابعا اضطراريا واضحا ، كما تحمل طابعا تهكميا أكثر وضوحا ، كما توحى للقارىء والمشاهد بحكم أريستوفان النهائى فى المنازلة ، وهو ترجيح يوريبدز « المهزوم » شكلا ، وتخفيف كفة اسخيلوس « المنتصر » شكلا .. فيصدر بهذا

الإيحاء الباطنى المتنكر حكما أقوى بكثير مما لو كان قد عاد بيوربيدز إلى الحياة بدلا من اسخيلوس !.. يكفى أن اسخيلوس ، بعد الموازنة المفحمة له ، لم يعد إلى الحياة إلا بعد أن أتى الاله ديونيزوس بميزاته ، وجعل الشعر « كالخروف يوزن على القبان » .. !! وهى الطريقة الوحيدة التى هزم بها شاعر الشعب !

أحب بعد هذا أن أشير مؤقتا إلى أن أرسطو فى القسم الأول من كتابه ، وفى معرض الحديث عن الشعر كمحاكاة ، وعن وسائل المحاكاة ، يذكر « الحوار السقراطى » مع الملحمة ، فلنتذكر هذا جيدا لأننا سنحتاج إليه فى موضع هام من مواضع الحديث !. فإذا أضفنا إلى هذا أن إحدى الدعامتين الرئيسيتين اللتين قام عليهما كتاب « فن الشعر » — وهى المحاكاة ، كانت معروفة قبل ارسطو ، بفضل أستاذه أفلاطون ، بحيث لم يضف أرسطو إلى مفهوم المحاكاة الأفلاطونى جديداً ، فإنه يتبقى لنا مبدأ « التطهير » كإضافة أرسططالية أصلية ووحيدة يخرج بها القارىء من الكتاب ، ولعلها كانت الإضافة التى من أجلها كتب أرسطو عن الشعر والشعراء ما كتب !.. ليس معنى هذا أن أرسطو اخترع مبدأ « التطهير » ، وإنما معناه أنه « فلسف » هذا المبدأ فنيا ، وطبقه على الشعر فمبدأ « التطهير » أيضا قديم قدم الإنسانية ، عميق الجذور فى التراث الإنسانى كله . الأسطورى والشعرى ، فى الأساطير والعقائد والملاحم القديمة بلا استثناء !. هذه حقيقة ليست فى حاجة إلى ثبْت من المراجع والفهارس والبراهين ، ولكننا تعوّدنا للأسف أن نسوق المراجع والفهارس والبراهين حتى نتحدث عن البديهيات ، ومن ثم نقول دائما أقل مما نفهم أو نقرأ أو أقل مما فهمنا مما قرأنا !..

ومادام الأمر كذلك ، فيكفى أن نصاحب أستاذنا الدكتور لويس عوض فى « على هامش الغفران » لنعرف أن فكرة « التطهير » — مثلها مثل فكرة الرحلة إلى العالم الآخر ، « كانت هى الأخرى قبل هوميروس . ولم تنقطع بعد هوميروس — فحيثما دار الحديث عن عالم آخر ، وعن عقاب وثواب ، يدور الحديث أيضا عن التطهير . وحيثما تعلق الأمر ببداية الخلقة وبالسقوط أو الهبوط تعلق أيضا بفكرة التطهير . تستوى فى ذلك العقائد الكتابية ، والعقائد الوثنية ، والعقائد البدائية لدى قبائل افريقيا واستراليا وأميركا !! فكرة التطهير تتضمن فكرة الذنب أو الخطيئة ، وفكرة الخطيئة تتضمن فكرة العقاب . فالأمر متعلق فى المبدأ أو النهاية بالحساب . بالثواب والعقاب ، والتوبة والغفران ، والنعيم والجحيم ، والموت والبعث ». والمطهر قائم — لدى هوميروس — بين الجنة والنار — على حد تعبير الدكتور لويس عوض ، وإن لم تكن الأوديسا كما ذهب الدكتور « أسبق ما نعرف نصوص تتعرض لوصف العالم الآخر » !

الحقيقة فيما أرى أن جحيم هوميروس فى « الأوديسا » هو نفسه مطهر هوميروس بالنسبة لأوديوسيوس . فعليه أن يمر بأهواله هولاً بعد هول ، قبل أن يعود إلى وطنه إيثاكا ، بحيث يصبح الوطن هنا هو الفردوس . الدليل على ذلك أنه كان على أوديسيوس ، بعد رحلة الأهوال فى الجحيم الذى هو المطهر ، أو المطهر الذى هو الجحيم ، أن يتحول إلى ملاك بجناحين ، قبل أن ينعم بفردوس العودة المنشودة إلى الوطن ، فالحدود بين الجحيم والمطهر والفردوس تكاد تكون معدومة لدى هوميروس . أو مختلفة بشكل مريب ، الأمر الذى لا يخفاه

الدكتور لويس بذكاء . ومن هنا يلاحظ بذكاء أكثر مدى تناقض هوميروس مع نفسه بين الكتابين الرابع والحادى عشر من الأوديسا . وإن كان لا يفوتنى أن أشير مؤقتا أيضا ومجرد الإشارة إلى الصلة بين « العالم السفلى » فى الأوديسا و « العالم السفلى » فى كتاب الموتى ، فى برديات مصر القديمة ، التى تجعل من أوزريس ربا للموتى ، تحت الأرض !

فلنعد إلى ما كنا فيه ! بشرط ألا ننسى ما ذكرناه فى الاستطراد السابق !.

لنعد إلى المحاكاة والتطهير . ونلفت النظر أيضا إلى الخلاف بين النقاد حول « موضوع المحاكاة » فى مفهوم أرسطو !

فبعض النقاد والشراح يرى أن أرسطو يقصد بموضوع المحاكاة الطبيعية الظاهرة والمظهر الخارجى للأشياء ، ومنهم الناقد الألمانى لسنج !

والبعض الآخر يرى أن أرسطو يقصد بموضوع المحاكاة « أمورا باطنة » أى الأفعال والأخلاق !

ويقول الدكتور بدوى إن الفريق الأول اعتمد فى التفسير على عبارة غامضة وردت فى السماع الطبيعى لأرسطو « ... دون أن يقول لنا ما إذا كان الغموض قهريا أو اختياريا ، متعمدا أو غير متعمد . خاصة وأن هذه القضية ، قضية موضوع المحاكاة ، هى — كما سبق أن أشرت — أخطر قضية يثيرها الكتاب بعد قضية التطهير !.. أما المحاكاة عامة ، أو فى حد ذاتها ، فلم يكن أرسطو

السباق إليها ، ولم يكن صاحبها . الأمر الذى يجعل من « مفهومه » لموضوع المحاكاة الإضافة الأرسطية الحقيقية التى تستحق منا النظر والمراجعة والاهتمام . فلماذا أخفيت هذه النقطة بالذات ؟!! وكيف أمكن لناقد ثاقب النظر ـــ كلسنج ـــ بل ورائد من أكبر رواد علم الجمال ، على مدى تاريخ الإنسانية كلها . أن يعبر هذه النقطة بهذه السهولة ، أو أن يفتى فيها بهذه الفتوى الغريبة فيجنح إلى أن أرسطو يقصد بموضوع المحاكاة ظاهرا لأشياء ، أو أشياء ظاهرة ، أو الطبيعة الظاهرة ، أو المظهر الخارجى للأشياء ؟!. أما الدكتور عبد الرحمن بدوى فيقول : « والحق أن موضوع المحاكاة هو الخلق « الإيثوس » ثم « الباثوس » الانفعال ، ثم الفعل ، وتلك إذن هى الموضوعات الثلاثة للمحاكاة » ! وهكذا أصبح للمحاكاة ثلاثة موضوعات بدلا من واحد !! .. ترى ما مدى الحق والحقيقة فيما ذهب إليه الدكتور بدوى ؟! . هذا سؤال أتركه عمدا إلى حين !!

ولكن الزعم بأن أرسطو يقصد بموضوع المحاكاة ظاهر الأشياء ، يشبه الزعم بأن أرسطو يعنى التطهير بمعناه الفسيولوجى كما ذهب هاردى . ويضيف الدكتور بدوى ملاحظة أن « ارسطو يستعمل اللفظ غالبا بمعناه ، الفسيولوجى » ولكنه لا يذهب مذهب هاردى من إطراح العنصر الأخلاقى والدينى ، فى تأويل التطهير ، بل يتهم مذهب هاردى بالسطحية ثم يقول بحق : « ولا بد من ربط التطهير عند أرسطو فى كتاب الشعر ، لا بما ورد فى كتاب السياسة ، بل بتقاليد المسرح اليونانى ، وأصل المآسى ، وهو أصل دينى . يتصل بالأعياد الخاصة بديونيزوس ، وطقوس عبادته ، ولابد إذن من إدخال العنصر الروحى فى تأويل التطهير » !

أصل فكرة التطهير هو أصل المآسى بلا شك .

وأصل المآسى أصل دينى أساسا .

وأصل الأديان أصل روحى على كل أساس .

ومعنى هذا أن تقاليد المسرح اليونانى ترتد فى أصولها البعيدة ، وجذورها العميقة ، إلى الأصل الروحى أساسا . وهذا هو الأساس الممكن والمعقول والمنطقى والشعرى والمأساوى لفكرة التطهير !

وسنرى أنها ترتد لتقف عند تمثيلية الآلام المصرية القديمة ، ودراما التتويج .. أى إلى ايزيس وأوزوريس وحوريس .. الآب والابن والروح القدس .. ترى هل كان أرسطو يقصد بالوحدات الثلاث ، مجازيا ، ذلك الثالوث القديم المقدس ؟!

دفاعا عن المسرح

والآن .. بم عسانا نخرج من قراءة فن الشعر لأرسطو ؟!

إنه يعد فى مستهل الكتاب بالحديث عن الشعر « حقيقته وأنواعه » ولكنه ما يلبث أن ينسى الحديث عن « حقيقة » الشعر ، ليندفع بلا توقف فى الحديث عن « أنواعه » ، وعن كل ما يختص بتلك الأنواع !.. ولا يمكن أن يثور خلاف على أن ارسطو قصد بالحديث عن الأنواع الشعرية تلك الأنواع المنتمية إلى المسرح .. « الملحمة والمأساة والملهاة والديثامبوس » . والدليل على ذلك :

أولا : أنه استبعد الشعر الغنائى لأنه أدخل فى فن الموسيقى .

وثانيا : لأن الشعر المسرحى هو قمة الأنواع الشعرية ؛ وحين نريد تلمس القوانين والضوابط والمعايير الجمالية فلابد أن نتلمسها أساسا فى أنواع الشعر المسرحى .

وثالثا : لأن الشعر الغنائى كامن فى الشعر المسرحى لا العكس .. ولا يمكن أن يكون .

ورابعا : لأنه ما من شك فى احتواء الملحمة على عناصر مسرحية ، تماما كاحتواء المسرحية (المأساة والملهاة فى ذلك العهد) على عناصر ملحمية ، فلقد استغرق انفصال المسرحية عن الملحمة زمنا طويلا على مدى تطور المسرح اليونانى !

الشاعر إما أن يتحدث بضمير المتكلم (الملحمة) فهو راوٍ .. وإما أن يدع الأشخاص يتحدثون ، وذلك فى المأساة والملهاة ، وإما أن يستعمل كلتا الطريقتين (لسان المتكلم ولسان الشخوص) على التبادل ، كما كان يفعل هوميروس ، فأرسطو إذن لم يذهب عن المسرح بعيدا عندما تحدث عن الشعر بادئا بالملحمة ، كما أنه لم يذهب عن المسرح بعيدا عندما ذكر الديثرامبوس .. فالديثرامبوس يحتوى أيضا على عنصر مسرحى — بل لعله الشكل الأول للمسرح — وكان فى البدء نشيدا يتغنى به على هيئة جوقة (كورس) ، وأخذ صورة منظمة بعد ذلك ، فأصبح له موضوع محدد ، وتتغنى به جوقة منظمة (د.بدوى) إن أرسطو يتحسر بعد ذلك على أنه لا توجد (تسمية) واحدة ، متفق عليها ، للأنواع الشعرية (المنتمية أساسا إلى المسرح) حين يقول :

« أما الفن الذى يحاكى بواسطة اللغة وحدها ، نثرا أو شعرا ، مركبا من أنواع أو نوعا واحدا — فليس له اسم حتى يومنا هذا . فليس ثمة اسم مشترك يمكن أن ينطبق بالتواطؤ على تشبيهات سوفردن واكسيرخوس وعلى المحاورات السقراطية .. أو على المحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثية أو ايلجية أو أشباهها » وما من شك فى أن « الاسم المشترك » الذى كان ينشده أرسطو هو « الشعر المسرحى » بالذات .. فتشبيهات مينس سوفرون ، هى أساسا مشاهد مسرحية وكذلك تشبيهات أكسيز فوس ، وأصلها محاكاة الأصوات والحركات والأفعال ، سواء فى الإنسان أو الحيوان ، وفى لهجة دارجة (كالمسرح المرتجل) ، تشتمل على كثير من الأمثال » . أما

المحاورات السقراطية فهى أيضا نوع من المشاهد المرتجلة أو المسرح المرتجل .

ولا أوافق الدكتور بدوى على ما ذهب إليه من أن أرسطو يقصد بها محاورات تلاميذ سقراط مثل محاورات أفلاطون ، ومحاورات الأسكندر الثيوس .. وإنما أذهب إلى أنه قصد بها أساسا ـــ واتساقا مع كل ما سبق ـــ المحاورات السقراطية الشفاهية الارتجالية الحقيقية ، تلك التى كانت تدور بين سقراط من ناحية ، وتلاميذه من ناحية أخرى . وهى كالمحاورات المكتوبة من قبل أفلاطون تنتمى أيضا ـــ من حيث النوعية ـــ إلى المسرح . ولا يقدح فى ذلك أنها فى منزلة بين الشعر والنثر ، لأن ارسطو نفسه لا يلبث أن يعلن أنه يرى أن من الممكن أن يكون الإنسان شاعرا ، وهو لا يكتب إلا نثرا ، وأن يكون ناثرا وهو لا يكتب إلا شعرا ، أعنى نظما (بدوى) .

ولذلك استبعد انبا ذوقليس من عالم الشعراء واعتبره طبيعيا ، لأنه نظم قصيدة « فى الطبيعة » على غرارألفية ابن مالك فى النحو . فهو ناثر لا شاعر ، برغم التزامه للوزن .. (بدوى) .

أما « المحاكيات » التى يذكرها ارسطو بعد المحاورات ، فهى من مجرد اسمها توحى بالصلة بالمسرح ، لو اعتبرنا أن هناك له ارتباطا بين الايليجيا والمرثية ـــ كما يذهب البعض ـــ، أو بينها وبين الناى ، أى الغناء ، كما يذهب الدكتور بدوى .. المهم أنها محاكيات والمحاكاة فعل والفعل هو جوهر المسرح !!.. ويندرج تحت هذا (الرابسودية) وهى الأشعار التى كان ينشدها الشعراء الجوالون فى اليونان بمصاحبة القيثارة ، إما ارتجالا ، وإما من الذاكرة ، فهذه الأشعار تحتوى ـــ بما

لا محل فيه لخلاف ــ على عناصر مسرحية ، وكذلك « النوموس » وهى نوع آخر يذكره ارسطو ، ويدل أصلا على نوع من اللحن ، لإنشاد نصوص مأخوذة من الملاحم بمصاحبة الناى والقيثارة ، ثم أطلق فيما بعد على تأليف للجوقة (الكورس) يتركب من فقرات ، مما يقربه من الرابسودية ، من حيث احتوائه على عنصر مسرحى !.

واضح إذن أن أرسطو يتحدث عن المسرح أساسا . ورغم أن هذه الحقيقة واضحة كل هذا الوضوح إلا أنها غامضة ، لأن أحدا لم يحاول استنتاج النتائج المنطقية ــ البعيدة ــ من كتاب ارسطو عن المسرح .. أقصد عن الشعر .

وهكذا يصبح السؤال : ما هى العوامل التى دفعت ارسطو إلى الاهتمام بالمسرح ، لا العوامل التى دفعته إلى الاهتمام بالشعر ؟ لأنه اهتم بالشعر بقدر صلته بالمسرح أساسا . ولن يكون جوابا على هذا السؤال الذى يبدو بسيطا وبديهيا أن نقول بمجرد تأثير الوسط الذى نشأ فيه أرسطو ، وهو الأكاديمية الأفلاطونية (بدوى) ولا تأثير الوسط التاريخى الذى عاش فيه ارسطو ، وهو وسط كان فيه المسرح والشعر عامة الشغل الشاغل للمواطن اليونانى (بدوى) ، لأننا سنعود إلى حيث بدأنا لنسأل : « ولماذا كان المسرح والشعر الشغل الشاغل للمواطن اليونانى ، حتى يصبحا الشغل الشاغل لأرسطو ، ويدفعاه إلى تأليف كتاب « فن الشعر » ؟! وسنكون قد أجبنا على السؤال : ولماذا أسقطت تفاحة نيوتن من الشجرة ، بقولنا لأنها كانت على الشجرة ، أو لأنها كانت مرتفعة ، أو لأنها سقطت والسلام ، وننفض أيدينا كلية من القضية ، ومن عامل الجاذبية الخفىّ

الذى كشف عنه نيوتن ، بعدم زهده فى طرح الأسئلة التى تبدو — للوهلة الأولى — غاية فى البساطة والسذاجة والبداهة . وكل ما أتمناه هو أن نكتشف أو نحرض نقادنا وشراحنا على اكتشاف عامل الجاذبية الخفى وراء اهتمام الشعب اليونانى عامة ، وأرسطو خاصة ، بالمسرح .. من يدرى قد يكون وراء ذلك لغز ما ؟!!

وقد رأينا أرسطو يذكر « المحاورات السقراطية » إلى جانب « تشبيهات » سوفرون ، و « المحاكيات » « الايليجية » و « الديثرامبوس » و « النوموس » . أى إلى جانب الأنواع المنتمية إلى ما يمكن أن يسمى بالمسرح الارتجالى أو المسرح الجوال ، أو المسرح الشفاهى .. فضلا عن المأساة والملهاة . مما يقطع بأنه يقصد المحاورات السقراطية ، بمعناها الحرفى لا الاصطلاحى ، تلك المحاورات الارتجالية الجوالة الشفاهية . ومما يقطع بأن تلك المحاورات كانت مشهورة فى تلك الأيام ومعروفة على مستوى شعبى واسع بدليل الاحالة إليها ، وبالذات ، لا إلى محاورات أفلاطون المكتوبة !.. ومما يقطع أخيرا بأنه كان ثمة تلامذة جوالون — لسقراط — على غرار المنشدين يحفظون محاورات سقراط ، ويطوفون بها أنحاء البلاد سرا بين الجماهير . وكانت مأساة سقراط ماتزال « ساخنة » فى العقل والوجدان . ولعل انتشار المحاورات . السقراطية هذا الانتشار المتوقع — بناء على الفروض السابقة — هو الذى دفع أفلاطون إلى كتابة محاوراته السقراطية الشرعية أو الرسمية أو العلنية — إن صح التعبير — والا فلماذا كتب أفلاطون محاوراته الشهيرة ؛ إذا كان ارسطو — كما بينا — يقطع بوجود محاورات سقراطية أخرى ،

ويوحى لنا بجماهيريتها ، حين يسوقها مع أشكال الحواريات المسرحية الجوالة ! وإن تركنا بذكاء خارق نعتقد — إلى حين — أنه يقصد محاورات سقراط التى كتبها أفلاطون تلميذه ، كما أعتقد الدكتور بدوى ؟!

كتب أفلاطون محاوراته السقراطية تحت ضغط جماهيرية المحاورات السقراطية الحقيقية والشفاهية التى لم يصلنا منها شيء للأسف !.. وكتبها — ربما — تحت ضغط السلطة التى أرادت أن تقتل المحاورات السقراطية بمحاورات أخرى علنية !.. وإذن فقد كان أفلاطون يعبر عن وجهة النظر الرسمية ، وجهة نظر الدولة ، السلطة التى جرعت سقراط السم ، وهو — أفلاطون — يطرد الشعراء من مدينته الفاضلة . لكن أرسطو يحب الحق ، ويحب أفلاطون ويحب الحق أكثر من أفلاطون ، ولهذا كان أفلاطون واحدا من أصحاب مبدأ المحاكاة ، أو من الذين قالوا به ، أما أرسطو فكان وحده صاحب مبدأ « التطهير » عن طريق « المحاكاة » ، أى أن محاورات أفلاطون السقراطية كانت نوعا ذكيًا من إعادة الصياغة أراد به أفلاطون أن « يمرّر » جوهر المحاورات السقراطية ، بعد تنقيتها من كل ما يستفز السلطة قاتلة سقراط ، وذلك ليحفظها من الضياع الحتمّى ، فيما لو ظل وجودها متوقفا على التلاميذ الجوالين ، أو الحفظة الجوالين ، وليحميها من الإضافة والدّس والتعديل والاختلاط ، فيما لو ظلت بشكلها الشفاهى ؟!.. جائز .. جائز .. وهذا يجعل القضية أكثر تعقيدا ، وأكثر بعثًا على الشك والريبة والحيرة !

أم أن أفلاطون تعمد كتابة محاوراته السقراطية ليضلل السلطة عن

المحاورات السقراطية الأخرى والأصيلة والأصلية التى كان يتداولها سقراط ، وتتداولها الجماهير ، خاصة وأن أرسطو ـــ هو الآخر ـــ يتعمد كما بينا ـــ أن يتركنا فى لبْس أمام اصطلاح « المحاورات السقراطية » حتى ليظن بعضنا أنه يقصد محاورات أفلاطون ، بينما هو يدس المحاورات السقراطية بين قائمة من المحاكيات والتشبيهات والأشكال ، المنتمية أساسا إلى المسرح الارتجالى الشفاهى الجوال ، جريا على سنة إياك أعنى وأفهمى ياجارة !.. هذا فرض ثالث مريب ومثير ، ومحير !.

لا غرو أن يتحدث أرسطو بعد ذلك مباشرة عن مبدأ « المحاكاة » بمبدأ « الخير والشر » وبالتالى بالأخيار والأشرار ، وبالفضيلة والرذيلة ! وهنا ينبرى الدكتور بدوى ليقول : « وإذن فليس الصحيح أن أرسطو يفرض على الفن أن يكون أخلاقيا بالمعنى الشائع ، بل الأدق ، فى تصوير رأيه ، أن يقال « إن الفن بمعزل عن الأخلاق الشائعة » .. وليس فى حديث أرسطو ما يقطع بعزل الفن عن الأخلاق الأمر الذى ينسبه إليه الدكتور بدوى . إن الحديث هنا يجرى عن شيء آخر تماما يتجاوز محور الفن ـــ الأخلاق ، أو الأخلاق ـــ الفن ، وإن بدا ظاهريا أنه يدور حوله . فأية أخلاق يمكن أن يقصدها أرسطو لو كان همه الحديث حقا عن « الأخلاق » فى علاقتها بالفن .. بالشعر .. وبالمسرح ؟ أتلك الأخلاق التى فرضت على سقراط أن يشرب السمّ ، أم تلك الأخلاق التى من أجلها شرب سقراط السم متحديا الأخلاق التى فرضت عليه أن يشرب السم ؟! أخلاق السلطة ؟ أو أخلاق سقراط ؟!.. أخلاق القهر ؟ أم أخلاق التحدى ؟!

وهل كان يمكن لأرسطو أن يقصد الأخلاق بوجه عام ، وعلى إطلاق ، فى عصر اهتزت فيه كل القيم والموازين والمعايير والضوابط الأخلاقية بقتل سقراط ؟!

هل كان يمكن لأرسطو ألا يكشف وجود نوعين من الأخلاق يقف كل منهما فى مواجهة الآخر ، تضادا ، وتناقضا ، وصيراعا ؟!

وهل كان يمكن أن يحلق ارسطو (العلمانى) فى المستوى التجريدى المطلق والعام وهو يتحدث عن الأخلاق فى الفن ، أو الأخلاق والفن ، أو علاقة الأخلاق بالفن ، والفن بالأخلاق ؟!

أم أن الحديث يدور فعلا حول أشياء أخرى مصطلح عليها ، وإن كان يدور شكلا حول الفن والأخلاق ؟

ترى لعله كانت ثمة قضية « أخلاقية » أكثر إلحاحا ــ حينذاك ــ من قضية سقراط . وإعدام سقراط ، وتشريد ونفى ومطاردة تلاميذه ، وإهالة التهم والافتراءات على قبره المجهول ، وتتبع أى أثر ولكلماته فضلا عن محاوراته الشفاهية الجوالة ؟!

وهل كان يمكن لأرسطو ، والقضية الأخلاقية على تلك الدرجة من الإلحاح ، أن يقول بعزل الفن عن الأخلاق ، والأخلاق عن الفن ، سواء أكان يتحدث عن الأخلاق « السائدة » التى أعدمت سقراط ، أو عن الأخلاق « المسودة » التى خلدت سقراط ؟!

هنا أحب أن أعود إلى قضية أجلت الحديث فيها عمدا إلى أن أفرغ من طرح الأسئلة السابقة !.. تلك هى قضية « المحاكاة » التى لا يُذكر بها أرسطو فى الفن ، ولا يُذكر فن الشعر لأرسطو ، إلا وذُكرت

معه « المحاكاة » ، سواء ذكرها البعض كمسلمة ــ كما ذكرها أرسطو نفسه ــ أو كموضوع خلاف ــ كما يحدث نادرا جدا .. والغريب أن أرسطو يسوق هذه القضية الخطيرة كقضية لا يحتمل أن يثور حولها خلاف ، أو كقضية واضحة بذاتها ، مما يدل على أنها كانت على عهد أرسطو من المقولات الشائعة التى لا يرفضها كثيرون .. خاصة وأنها ترجع إلى أفلاطون ، وربما ترجع إلى ما قبل أفلاطون ، ولكن أصلها موضوع بحث آخر !..

المهم أن أرسطو يبدأ الكلام عن الملحمة والمأساة والدثرامبوس وغيرها من أنواع الشعر باعتبارها « محاكيات » أو أنواعا من « المحاكاة » ، دون أن يقف ليبين لنا ماهى « المحاكاة » ، وكأنه يتوقعُ منا ألا نطرح هذا السؤال البديهى ، فى قضية بديهية ، أو مسلم بها سلفا ، أو مفروغ منها ، ومن ثم يستمر فى الحديث ، بعد الأنواع ، عن الوسائل والموضوعات ، وطريقة العلاج التى تفرق بين نوع من المحاكيات ونوع آخر ، حتى يصل إلى الفصل الرابع فيعود فجأة إلى حيث كان يجب أن يبدأ . يعود إلى نشأة الشعر ، وبالتالى يعود فيصطدم بضرورة الإجابة عن السؤال البديهى بالذات الذى صادر عليه فى مستهل حديثه . ألا وهو : المحاكاة . ماهى ؟! هل هى مجرد خطأ منهجى ؟ لا أظن وأرسطو نفسه أستاذ أساتذة المنهج !.. ولكن هذا الخطأ ذاته ، يعنى أن أرسطو يعلم جيدا فى الفصل الرابع أنه تخطى قضية أساسية ، لا يمكن بدون الوقوف عندها ، أن يفضى المنهج إلى شيء .. فقبل أن يقرر أن الشعر محاكاة يجب أن نكون قد أوضحنا ماهية الشعر ، وماهية المحاكاة ، وبعد ذلك فقط يمكننا أن نتحدث عن الأنواع الشعرية ، وعن المحاكيات . وإذا كان الشعر

محاكاة ، فهل المحاكاة شعر ؟! وإذا كان الشعر المسرحى هو المقصود بالشعر المحاكاة ، فما القول فى الشعر غير المسرحى ؟! وإذا افترضنا أن الشعر — أى شعر — من طبيعته المحاكاة ، فهل من طبيعة المحاكاة — أية محاكاة — أن تكون شعرية ؟!..

كان يجب إذن أن يجىء الفصل الأول من كتاب ارسطو بعد الفصل الرابع والفصل الرابع قبل الفصل الأول ، لو توخى ارسطو المنهجى سلامة المنهج !.. فلماذا حدث التقديم والتأخير ؟ وحدث عن عمد أو عن غير عمد ؟! أم أن المحاكاة فى حد ذاتها — وهى إحدى دعامتين يقوم عليهما الكتاب ، حيث الأخرى هى التطهير ، ومع ذلك فهى أقرب إلى الورود فى الذهن والذاكرة ، كلما دار الحديث عن الكتاب — أم أن المحاكاة فى حد ذاتها ليست قضية تهم ارسطو بالدرجة التى تصورها كل نقاده وشراحه ومفسريه ، منذ تم العثور على النص ، وتمت فيما يبدو عملية تصحيحه وضبطه ؟!

وإذا عدنا إلى الفصل الرابع ، وجدنا ارسطو — المعلم — يجيب على السؤالين الخطيرين . ما هو الشعر وكيف نشأ ؟ وما هى المحاكاة وكيف نشأت ؟ بطريقة ساذجة وهروبية ، ولا يمكن توقعها من ارسطو ، طريقة لا تجيب فى النهاية عن شىء . لا فى الشعر ، ولا فى المحاكاة . فيقول :

« ويبدو أن الشعر نشأ من سببين كلاهما طبيعى . فالمحاكاة غريزة فى الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة . والإنسان يختلف عن سائر الحيوان فى كونه أكثر استعداد للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية ، كما أن الناس يجدون لذة فى المحاكاة » .

فهل يقصد ارسطو المحاكاة بالمعنى الساذج ، معنى التقليد على طريقة القردة ؟..

أم يقصد المحاكاة بالمعنى المسرحى ، معنى التشبيه ، والتشبّه ، والتقمص ؟!

أم يقصد المحاكاة بالمعنى الصوفى ، معنى الحلول ، أو التناسخ ؟!

يمكننا أن نسوق كلام ارسطو السابق هنا بالشكل الحوارىّ التالى خاصة وأن روستانى يعتقد أن الآراء التى يعرضها ارسطو هنا ، كانت جزءا من محاورة لأرسطو « فى الشعراء » :

س : ما الشعر ؟!
أرسطو : الشعر محاكاة ..
س : وما المحاكاة ؟!
أرسطو : المحاكاة غريزة ..!
س : إذن ما الشعر ؟
ارسطو : غريزة ..!
س : ما أسباب نشوء الشعر ؟!
أرسطو : النزوع إلى المحاكاة .
س : وما أسباب النزوع إلى المحاكاة ؟!
أرسطو : غريزة الشعر !!
س : وما أسباب الشعر الذى هو نزوع إلى المحاكاة ؟
ارسطو : الناس يجدون لذة فى المحاكاة .

أولا : انتهينا إلى مبدأ اللذّة !

ثانيا : ردت المحاكاة والشعر إلى الغريزة ، وأصبح كلاهما طبيعيا ، وظلت القضية على غموضها السابق !

هكذا يبدو الأمر للوهلة الأولى .. وهو أمر مستحيل !

لقد وضع الرجل فى عباراته مسمارا غاية فى القوة والثبات والنفاذ ، مسمارا لعله هو الإضافة الأرسطية الحقيقية لمبدأ المحاكاة ! وذلك حين اعتبر المحاكاة وسيلة من وسائل المعرفة فى قوله « وبالمحاكاة » يكتسب معارفه الأولية . وتأتى هذه العبارة قبل قوله « كما أن الناس يجدون لذة فى المحاكاة » مما يدل على أن المحاكاة كوسيلة للذة — فى نظر أرسطو — مسألة إضافية ، أو تكميلية ، أو ثانوية ، إلى جانب المحاكاة كوسيلة من وسائل المعرفة !. فلو كان يقصد بقوله : الإنسان يختلف عن سائر الحيوان فى كونه أكثر استعدادا للمحاكاة ، أن الإنسان أقدر على المحاكاة بمعنى « التقليد » الحرفى ، لكانت القردة أكثر شاعرية من الإنسان !.. لكنه يقصد أن الإنسان أكثر الحيوانات استعدادا للمحاكاة ، بمعنى الاستعداد للمعرفة عن طريق المحاكاة ، ومن هنا لا يمكن أن تتفوق عليه القردة !.. وهو يعود فيؤكد ذلك بقوله « وسبب آخر — يقصد بعد غريزة المحاكاة بالمعنى الحرفى — هو أن التعلم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم ، بل وأيضا لسائر الناس » .

ماكر هو ارسطو . فاللذة إذن هى لذّة التعلم ، لذة الفكر والتفكير . لذة المعرفة وهى الغريزة التى يتميز بها الإنسان فعلا عن الحيوان . وإذن فقد ربط أرسطو بمكر بين المحاكاة والشعر والفكر ، وبين المحاكاة الشعرية والعقل ، مما يتسق مع ما قاله ارسطو فى « ما

بعد الطبيعة » من أن الرغبة فى المعرفة ، أى حب الاستطلاع ، غريزة فى الناس جميعا !

الشعر إذن معرفة !

والمحاكاة .. معرفة !

فلنتذكر هذا جيدا ، إلى أن نصل الى مبدأ « التعرف » الذى يعتبر فى نظرى بعد مبدأ التطهير ، أخطر إضافة أرسطية فى كتاب فن الشعر !.. وإن كان هو نفسه يتعجلنا حين يؤكد مبدأ المعرفة فى الفن وهو يشير إلى مبدأ آخر ، هو التعرف وذلك فى قوله « فنحن نسر برؤية الصور ، لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه . كأن نقول إن هذه الصورة هى صورة فلان » .. أى أن لها مقابلا موضوعيا ، وللصورة . فماذا لو لم يكن هناك هذا المقابل الموضوعى لصورة ما ؟! هنا يخرجها أرسطو عن المحاكاة ، وبالتالى عن الفن لعدم تحقق شرط التعرف ، فيقول : « فإن لم نكنْ رأينا موضوعها من قبل ، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة ، ولكن لاتقان صناعتها ، أو لألوانها أو ما شكل ذلك » .. ومعنى هذا أنها لم تعد فنًّا !! فالمحاكاة كمعرفة وتعرف ، تحقق لنا درجة من اللذة والسرور ، أما تلك الأعمال التى تحقق تلك الدرجة من اللذة والسرور ، دون أن تكون وسيلة من وسائل المعرفة والتعرف ، فليست بعد محاكاة !.. ولو كان أرسطو يقصد مبدأ « اللذة » فى معزل عن « المعرفة » لما كان له أن يخرج الأعمال « اللذيذة » من دائرة الفن ، بإخراجها من دائرة « المحاكاة » ، كما يفعل الآن !!

إذن فهو يشترط فى « الصورة » أيا كان نوعها أن نكون قد « رأينا موضوعها من قبل » ، وأن نتعرف فيها على هذا الموضوع !

ما من شك فى أن الشعر وُجد قبل المسرح .. ولكن ما من شك أيضا فى أن المسرح انبثق من الشعر !. ولكن متى انبثق المسرح من الشعر ؟!

المعروف وفقا لأرسطو أن الشعر بدأ بالارتجال ، وأنه انقسم « وفقا لطباع الشعراء . فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجى . بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح .. فالشعراء القدماء إذن أنفعا بأوزان بطولية والآخرون بأوزان إيمابية .. ولما ظهرت المأساة والملهاة أصبح الشعراء الذين أتخذوا أحد هذين النوعين ــ وفقا لطباعهم الخاصة ــ شعراء ملاهٍ ، بدلا من أن يكونوا شعراء أيامبيين ، والبعض الآخر شعراء مآسٍ بدلا من شعراء ملاحم .. »

ولكن كيف ظهرت المأساة والملهاة ؟ ومتى ؟ وأين ؟!

ما مراحل التطور التى قطعتها المأساة والملهاة انبثاقا من الشعر المرتجل ؟ مشوار طويل من الشعر المرتجل ، إلى الملحمة والمأساة !

ومشوار طويل من الشعر المرتجل إلى الأناشيد « الاحليلية » إلى الملهاة !

يقول ارسطو « ولقد نشأت المأساة فى الأصل ارتجالا (هى والملهاة فالمأساة ترجع إلى مؤلفى الديثرامبوس ، والملهاة ترجع إلى

مؤلفى الأناشيد الإحليلية) نسبة إلى آلة التناسل فى الذكور (التى لاتزال يتغنى بها فى كثير من المُدن) .. ثم نمت شيئا فشيئا بإنماء العناصر الخاصة بها . وبعد أن مرت بعدة أطوار ، ثبتت ، واستقرت ، لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة » ..

إن السؤال الذى يطرحه ارسطو فى قوله :

« ولسنا ندرى من الذى أوجد الأقنعة ، والمداخل ، وعدد الممثلين ، وما أشبه هذا من تفصيلات » !

ثم الإشارة إلى « الأناشيد الاحليلية » كمرجع أو أصل للملهاة ، مما يذكرنا بعضو التذكير فى الميثولوجيا المصرية القديمة ، وفى أسطورة ايزيس وأوزوريس بالذات !

ثم ذكر الملحمة مع « الحوار السقراطى » عند الكلام عن وسائل المحاكاة !.

ثم المحاكاة لدى أرسطو — كما هى لدى أفلاطون من قبل — لا كمجرد تقليد على طريقة القرود ، أو نسخ ، وإنما كتشبيه وتقمص وفعل ، من حيث كونها محاكاة « لأفعال الآخرين » .. « تتم بأشخاص يعملون » ؛ ولا من ناحية أخرى — كما يقول ارسطو — لما كان الأمر أمر محاكاة فعل ، والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق أو أفكاراً خاصة (لأن الأفعال الإنسانية تتميز بمراعاة هذه الفروق) .. فثمة علتان طبيعيتان تحددان الأفعال ، وأعنى بهما : الفكر والخلق . والأفعال هى التى تجعلنا ننجح . أو نخفق والخرافة (أى الحكاية) هى محاكاة الفعل » .

كل ذلك علامات على طريق يسوقنا إليه ارسطو بذكاء وبلا مباشرة ! فما دام الأمر أمر محاكاة فعل . ومادام الفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون ، فالأمر إذن لدى أرسطو أمر أشخاص يحاكون أشخاصا يفعلون ! أى أمر ممثلين يحاكون أشخاصا يفعلون . من هنا كان « الفعل » لدى الممثلين خرافة « حكاية » أى « تركيب الأفعال المنجزة » وكان « الخلق » ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون من خلال الممثلين الذين يحاكون أفعالهم « إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات » . أما « الفكر » فهو كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو التصريح بما يقررون من خلال الأشخاص الذين يحاكون أفكارهم (الممثلين) .. لذلك يقرر أرسطو : « أن مصدر اللذة الحقيقى لنفس المشاهد للمأساة ، إنما هو فى أجزاء الخرافة (الحكاية) ، أعنى التحولات والتعرفات » !

وهنا يضع أرسطو لغما غاية فى الذكاء وفى الخطورة حين يقول :

« فالخرافة إذن مبدأ المأساة وروحها ويتلوها فى المرتبة الثانية الأخلاق . وشبيه بهذا ما يقع فى الرسم : فلو أن رساما أفاض فى التلوين ، بأجمل الألوان ، ولكن بغير خطة مرسومة ، لجاء عمله ، فى منزلةً وجمالا من رسام يرسم صورة تخطيطية . إلا أن المأساة محاكاة فعل ، وبفضل الفعل نحاكى أناسا يفعلون ؟ » والفعل الذى تحاكيه المأساة يتصف باثنتين : الأولى أنه فعل نبيل ، والثانية أنه تام . ثم يقول ارسطو فجأة بأن « قوة المأساة تظل من غير مشاهدين ومن غير ممثلين » وهذا هو اللغم الثانى ! كيف ؟! وعن أية مأساة يتحدث هنا بالذات ؟! وكيف لقوة المأساة أن تظل من غير مشاهدين ، بل ومن غير ممثلين ؟!

إنه يسوق هذا القول ، وهو يتحدث عن الإطار المادى للمأساة (التزينات والمنظر المسرحى ، بل والنشيد (صناعة الصوت) .. أو عما يسمى بالجهاز المسرحى !..

أثمة مأساة فى حد ذاتها تحدث بعيدا عن المسرح ؟!

إن هذا هو الافتراض الوحيد الممكن لإمكان أن تكون ثمة مأساة بلا مشاهدين ، ولا ممثلين ، وأن تكون مأساة قوية ، وأن تحتفظ بقوتها :

أم أن هناك مأساة مسرحية (علنية) وأخرى غير مسرحية (سرية) ؟!

أم أن المأساة هى المسرح ذاته ، ومن هنا كانت الخرافة (الحكاية) مبدأ وروح والمأساة ؟ ومن هنا أيضا كانت المأساة فى المسرح « مجرد تركيب أعمال منجزة » ؟ أى أن المسرح مجرد إعادة لما تم إنجازه فعلا ، مجرد تقليد ، مجرد تشبيه ، مجرد مثال يُضرب ؟! ومن هنا كانت المحاكاة محاكاة أفعال تامة ، تمت خارج المسرح ليعيد المسرح تركيبها ، مرة أخرى ، أمام مشاهدين ، وعن طريق ممثلين يحاكون أفعال الغير ؟!

إذن مادمنا أمام نوعين من المأساة ، تلك التى يقوم بها (الغير) ، وتلك التى يعيد تركيبها الممثلون أمام المشاهدين ، فنحن أيضا أمام نوعين من المشاهدين هم أولئك الذين تمت أمامهم المأساة وممثلين هم الذين ارتكبوا المأساة ، وبذلك تظل المأساة محتفظة بقوتها ، حتى لو

لم يُعد تركيبها أمام مشاهدى مسرح عن طريق ممثلى مسرح !. انظروا كم هو ماكر ؟ أرسطو ؟!

مرة ثانية : متى انبثق المسرح ؟!

ومتى انبثق من الشعر ؟!

ومتى كف الشعر عن أن يكون محض شعر ، ليصبح شعرا مسرحيا ، أو مسرحا شعريا ؟!

وإذا كان الشعر أسبق من النثر فى الوجود ، فهل كان لهذا السبب الشعر المسرحى أو المسرح الشعرى أسبق فى الوجود من النثر المسرحى أو المسرح النثرى ؟!

لماذا إذن أصبحت المسرحيات الشعرية بهذه الندرة الملفتة للنظر ، لا فى الواقع العالمى المعاصر ، بل فى جميع مراحل التاريخ الإنسانى ؟!

هل يتعرض الشعر عامة ، والشعر المسرحى بوجه خاص ، لنوع من المطاردة أو المصادرة ، فى جميع أنحاء العالم ، وفى جميع العصور مثلا ؟!

ولماذا ارتبطت الهجرة من الشعر المسرحى إلى النثر المسرحى ، لدى كبار شعراء المسرح المحدثين والمعاصرين ، بالنكسات والأزمات الحادة فى حياتهم الفنية والنفسية كأبسن مثلا ؟!

أرسطو يقول :

« وواضح كذلك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع » ! .. إنه يخطط للمستقبل ، ترى أهذا هو السبب ؟!.. ربما !!

ثم يقول :

« الشعر بالأحرى يروى الكلّى ، بينما التاريخ يروى الجزئى » ..

أى بمعنى آخر : الشعر يروى النموذجى ، فهو أكثر شمولا من التاريخ . ولذلك أصبح الشعر « أوفر حظا من الفلسفة ، وأسمى مقاما من التاريخ ! » إذا كان الأمر كذلك ، فمن الطبيعى أن يتعرض الشعر للمطاردة ، والشعر للطرد ، والشعر المسرحى بالذات للحصر والحصار !

ومادام الشعر المسرحى ليس مسألة تاريخ ، وإنما هو تاريخ التاريخ ، لوضح هذا التعبير فى « فلا داعى إلى الحرص بأى ثمن على الخرافات (الحكايات) التقليدية (أى على وقائع التاريخ الجزئية) التى تدور عليها مآسينا . بل هذا حَرْص يثير الإشفاق ، لأن التواريخ المعروفة (هناك إذن تواريخ غير معروفة) ليست معروفة فى الواقع إلا لفئة قليلة من الناس (كان !) ومع هذا فكل المشاهدين يستمتعون بها ، (أى لا داعى للحرفية فى التناول التاريخى) ، ومن هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار » ! طبعا مادامت مهمته أساسا ، لا رواية ما حدث فعلا بل ما يمكن أن يحدث .. أى التخطيط للمستقبل ، وهو المعنى غير الميتافيزيقى للتنبؤ بالمستقبل !!

إذن لم تعد المسألة مسألة شعر !..

ولم تعد مسألة شعر مسرحى فحسب !

بل أصبحت مسألة (الحكاية) ، شعرا أو نثرا ، مادام من

الممكن ــ كما يرى أرسطو نفسه ــ أن يكتب الإنسان كلاما منثورا ويكون شاعرا ، ويكتب كلاما منظوما ويكون ناثرا .. فالمشكلة فى المبدأ وفى النهاية هى : ما الحكاية بالضبط ؟!

ما مأساتنا .. أو مآسينا ؟!

وما أصل الحكاية ؟ وأصل المأساة ؟ وكيف ؟ ومتى ؟

وأين ؟ وإلى متى ؟ وإلى أين ؟



الشعر بين المفروض والمرفوض



محاورة مع مارتن هايدجر

ليس المقصود بهذه المحاورة دراسة فى الشعر ، وإن كانت حلقة من سلسلة محاورات فى الشعر ، وإنما المقصود هو تبيان التكتيك الذهنى الماكر الذى يلجأ إليه بعض من يسمون بالفلاسفة لتمرير أفكارهم وخططهم المبيتة والخفية .. والسرية .. من خلال مناقشة أية قضية ، وخصوصا قضية الشعر القديمة قدم التفكير الفلسفى ، بل وقبل التفكير الفلسفى ، فليكن حسب هذه المحاورة أن تقنع القارىء المتواضع بضرورة الحذر من « الفلسفات » و « النظريات » و « المذاهب » .. خاصة تلك التى تبدو للوهلة الأولى منطقية ومقنعة ، ومتماسكة البناء ، ومترابطة المقدمات والنتائج !.

●

« إن قرض الشعر معناه أن يعرض الإنسان نفسه ليوم الحساب ! »

« هنريك ابسن »

فى تصدير لكتاب « هيدجر » : « ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقا ؟ هيلدرلن وماهية الشعر » .. التقيت به على شوق عارم وحزن عميق ـــ لأننى لا أعرف حتى كتابة هذه السطور أين هو الآن وأين استقر به المطاف مع غيره من أسراب الطيور المهاجرة من أرض النيل . وبكل تواضع العلماء ، وحكمة الفلاسفة ، وبهاء الأساتذة الآباء ، وبساطة أبناء البلد الطيب الذى يصر على أن يظل طيبيا ، رغم كل شىء ، منذ سقـوط « طيبه » وربما قبل السقوط بقرون وقرون ، كان صاحب « الموت والعبقرية » قد أنهى جميع « شكليات » اللقاء ، تلك التى كنت موشكا على التورط فيها بكل مشاعر الصبى ، الواقف فى « الكتاب » أمام « سيدنا » . و « سيدنا » فى القرية هو من علمنى الحرف !. والأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوى علمنى وعلم أجيالا ألوف ألوف الحروف . لهذا بادرته بلا « شكليات » :

أنا : إنى أبحث فى ماهية الشعر ؟

الدكتور : إذن فأنت تبحث فى ذلك الشىء الذى يُفضى البحث فيه إلى البحث فى كل شىء !

أنا : أعرف هذا بفضل خدماتك وخدمات أمثالك للثقافة المصرية والعربية !

الدكتور : هذا ضمان كاف لكيلا تفقد طريقك .

أنا : الحق أن ماهيات الشعر قد تعددت وتضاربت واختلطت وتشابهت ، إلى آخر ما يجعل من البحث فى « المسألة » سقوطا فى التيه !

الدكتور : البوصلة الوحيدة هى أن ترد كل ماهية للشعر إلى أساسها الفلسفى . إلى ماهية الفلسفة لدى هذا أو ذاك . عندئذ فقط يتضح كل شيء .

أنا : ولكن يبدو أحيانا أن البعض ممن يعالجون الشعر ليست لهم أية فلسفة على الإطلاق ، ولا أى تصور لماهية الفلسفة . بل ويصر البعض منهم على تكرار القسم بأنه لا يتعاطى الفلسفة ، ولا يفهم فيها ، ولا يعنيه أن يفهم ، ثم يشرع فى « التنظير » للشعر والشعراء .

الدكتور : يكاد المريب يقول خذونى !. إنهم جميعا مريبون ، ويجب الحذر منهم ، لأن رفض تعاطى الفلسفة ـــ لو فرضنا أنه ممكن ـــ هو فى حد ذاته موقف من الفلسفة ومفهوم لها . هو فى حد ذاته نوع من الفلسفة . فلا محل هنا لادّعاء البراءة أو الحياد ، أو بالتعبير العصرى عدم الانحياز . إنهم يتفننون فى إخفاء « فلسفتهم » الباطنة والكامنة وراء مفاهيمهم لماهية الشعر ، كنوع من التغطية على عملية « تمرير » تلك الفلسفات إلى عالم الشعر وبكل هدوء وبرود ـــ التسرب والانتشار لحقن السم فى مجارى الدم ! وحتى لا يُضبطوا بجريمة التلبس ، مع سبق الإصرار ، بالفلسفة والتفلسف ، الأمر الذى يفسد عليهم خططهم السرية الباطنة . فالإنسان كائن فلسفى ،

لأنه كائن مفكر ، وأى نوع من التفكير هو نوع من الفلسفة ، حتى التفكير فى الانتحار ، أو الهجرة .. الخ .

أنا : هل لك أن تقول كلمتك فى كتاب مع « مارتن هيدجر » ؟!

الدكتور : فى هذا الكتاب أبحاث لمارتن هيدجر قُطب الفلسفة الوجودية ، تتناول رأيه فى ماهية الفلسفة ، وفى علم ما بعد الطبيعة ، ثم محاضرة فى ماهية الشعر اتخذت ..

أنا : لابد أن ينتهوا إلى الشعر والشعراء ، لدرجة أن المرء يحار . أيكتبون فى الفلسفة وصولا إلى الشعر ؟ أم يكتبون فى الشعر وصلا إلى الفلسفة ؟! أم أن الشعراء يتّبعهم الفلاسفة ؟! أم أن الفلاسفة يتّبعهم الشعراء ؟. تفضل ياسيدنا . أكمل حديثك .

الدكتور : اتخذت نماذج لها من شعر « هيلدرلن » الشاعر الألمانى الرومنتيكى العظيم ..

أنا : ولماذا « هيلدرلن » بالذات والشعر الألمانى . المرحلة الرومنتيكية بالذات حافلة وزاخرة بالنماذج ؟.. لا يمكن أن يكون الاختيار صدفة خصوصا من جانب « الفلاسفة » ولابد أن يكون ثمة أمر فى نفس أو فى فلسفة « يعقوب » آمل فى أن نستبطنه فى مجرى الحوار . ولكن ماذا فى ذلك ؟!.. ألا تتحالف لدينا فى مصر والعالم العربى عصابات « المحترفين » من أرباع وأنصاف « النقاد » ، بل وفى كل مرحلة من

مراحل تاريخ شعرنا القديم والحديث والأكثر حداثة على تقديم « نماذج » منتقاة بعناية من الشعراء والأشعار ، وتحريض الكافة على احتذائها ، والسير تحت لوائها ، مع حصار وحجْب وخنْق ومصادرة النماذج المضادة ؟!. معذرة يا سيدنا فالحديث ذو شجون . لنمض فى الحوار فقد نجد فى مخزونك الهائل الكثير مما يفيدنا فى فهم « ماهيات » الشعر أو « مُرَتّباته » السرية التى تصرف بانتظام فى مطلع كل شهر « للموظفين » من الشعراء ، كما للمجتهدين من الناشرين الذين يقف من خلفهم « المموّلون » المجهولون أو المعلومون !..

إنهم لا يستحقون شيئا ، حتى عن استغلال قتلاهم فى ترويج فلسفاتهم القاتلة ، تماما كما يفعل هيدجر بهردلين !

الدكتور : تتلمذ هايدجر على « هسرل » مؤسس فلسفة الظاهريات التى تستند إليها الوجودية ..

أنا : هذه معلومة ضرورية عن قطب الفلسفة الوجودية !

الدكتور : حصل على الدكتوراه الأولى مع رسالة عن « نظرية الحكم فى « النزعة النفسانية » ..

أنا : معلومة أخرى ضرورية .. الفلسفة .. الحكم .. الشعر .. أو العكس أو بأى ترتيب . ثالوث لافِت للنظر فى جميع الأبنية الفلسفية ، منذ سقراط فى

محاوراته الشفوية ، وأفلاطون فى محاوراته التحريرية ، ثم أرسطو على التخصيص !

الدكتور : وفى سنة ١٩٣٣ انتخب مديرا لجامعة فريبورج . وفى مايو من تلك السنة ألقى محاضرة بعنوان « الجامعة الألمانية تؤكد ذاتها » كان لها دوى كبير لما ارتبطت به من معان سياسية فى تلك السنة التى تولى فيها أدولف هتلر الحكم فى ألمانيا !

أنا : هذه أخطر معلومة حتى الآن !

الدكتور : ومع ذلك فقد استقال من هذا المنصب بعد ذلك بأشهر قليلة .

أنا : لن نقف عند دلالة هذه المعلومات رغم خطورتها . أولا لأننى لا أحب أن أكون أحد العميان الذين يصفون الفيل فتجىء الصورة لدى كل منهم على مقدار مالمست منه يده !..

وثانيا : لأننى استريب فى الدوىّ الذى أحدثته محاضرة « هيدجر » المذكورة خصوصا فى لحظة استيلاء هتلر على الحكم ، فلقد اعتدت على أن أشك فى تلك الظواهر والأحداث التى تحدث دويًّا أو ضجة أو مظاهرة ، خصوصا فى ظل حكم نازى فاشى هتلرى قذر ، يجيد تماما لعبة البروباجندة والتمويه والتغرير بالجماهير !.. وثالثا : لأننى مؤمن بشعار « برخت » القائل بأن « التشكك يزحزح الجبال .

ومن بين كل ما هو يقيني نجد الشك أكثر يقينا » !..
نعم ياسيدى .. الشك هو الشيء الوحيد الذى
لا شك فيه !.. وأخيرا : لأننى لست معنيا هنا بما إذا
كان « هيدجر » قد استقال أم أقيل أو ما إلى
ذلك !.. فالمهم عندى هو فلسفة « هيدجر » وهى
فى حد ذاتها ــ كما تعرف يادكتور وكما سيتبين من
حوارنا ــ تضعه بقوة على المقعد الذى استقال منه
منذ قليل ، وبكل قوة الانسجام مع النظام الجديد ،
والاتساق معه ، والتخطيط لمغامراته فى المستقبل
القريب !.. أما ما قد توحى به « الاستقالة » من
خلاف بينه وبين النظام الهتلرى ، فلا تعليق لى الآن
على الأقل ، سوى قول البسطاء فى قريتى ، وهم
أذكياء جدا وفلاسفة إلى أبعد الحدود : « المصارين
جوه البطن بتتخانق » وإذا كان المعنى فى بطن
الشاعر ، فهو أيضا فى بطن الفيلسوف .. فلنبحث
دائما عما هو فى البطن والباطن لا فى الدوىّ والضجة
والمظاهرة !.. فلقد زرع « جوبلز » فى نفوسنا الكثير
من المرارات ، وعلمنا الكثير من العبر والدروس ،
فأصبحنا فيما أعتقد ، أو فيما أرجو ، أكثر حذرا
ويقظة وشكا . إذن اطمئن يادكتور .. فلن أكون
رخيصا لكى استغل هذه المعلومة ضد هيدجر
مادامت الصلة بين الوجودية والفاشية كانت صلة
التأصيل الفلسفى ، قبل تربع هتلر على العرش .

ومادامت هذه الصلة قد أصبحت واضحة كل الوضوح للقارىء العربى الذكى بالرغم ممن عملوا سنوات طوالا فى التبشير بالوجودية عندنا ، وخصوصا فى لبنان ، وقبل سقوط « تل الزعتر » بزمن بعيد !.. ثم أسمح لى — بعد هذه المقاطعة الطويلة — إن ألفت النظر إلى أن الصلة بين الوجودية والفاشية كانت أيضا صلة « التبرير » الفلسفى لكل جرائم هتلر فى حق الشعب الألمانى — لا فى حق اليهود كما هو شائع أسطوريا — كما كانت صلة استقطاب « المقاومة » للنازية فى مرحلة المغامرات الحربية ، بتفريغ المقاومة من أى معنى حقيقى ، وتحت اسم المقاومة ، وبنفس شعاراتها ، وراياتها ، مما جعل المقاومة بالمفهوم الوجودى ظاهرة تميت المرء من الضحك أو من البكاء على طريقة « شيلوه من فوق وأنا أقتله » ! ها أنت تبتسم يادكتور !

الدكتور : ولما دخل الحلفاء ألمانيا سنة ١٩٤٥ ، أخذوا عليه هذا الموقف ، ففصلوه من منصبه كأستاذ بالجامعة .

أنا : هو وشأنه ، والحلفاء وشأنهم ، ولنا شئوننا !..

الدكتور : ولم يعد إليها — إلى الجامعة — إلا بعد ذلك ببضع سنوات ليلقى القليل من المحاضرات !

أنا : ترى هل صاحبت عودته حركة انبعاث النازية فى ألمانيا من جديد ؟ أم أن ذلك حدث ككل

« ظاهريات » العالم صدفة ؟ على العموم ، هذا سؤال جانبى لا يعنينى الإجابة عليه الآن فى كثير أو قليل !

الدكتور : أفاد هيدجر من « ركرت » و « فينليند » ثلاثة أمور :

أنا : الأمر الأول ؟

الدكتور : إن فهم الفلسفة يقتضى دراسة تاريخها دراسة عميقة منذ السابقين على سقراط حتى اليوم .

أنا : ولكن هيدجر يامولانا لا يصادر على شيء كما يصادر على : « تاريخية » الفلسفة !.. وحين يتحدث عن « تاريخيتها » فلكى ينسف هذا التاريخ كله ، ويلغيه تماما من ناحية ، ولكى يتحدث عن « التاريخ » بمفهوم آخر معاد للتاريخ وللفلسفة فى وقت واحد ، وتلك هى اللعبة . لعبة الألفاظ . وما أسهل قواعدها وأبعد — فى نفس الوقت — مداها ! وإذن ، فالأمر كما يقولُ أفلاطون على لسان سقراط فى جمهوريته الطيبة الذكر . « وإذن فما أحراكم يامن تعلمون كل شيء ، بأن تشفقوا علينا بدلا من أن تغضبوا منا » !

الدكتور : وقد اهتم بهؤلاء السابقين على سقراط اهتماما خاصا فى محاضراته ، وبدأ ذلك واضحا فى كتابه « المدخل إلى الميتافيزيقا » .

أنا : ولماذا أهتم هذا الاهتمام بالسابقين على سقراط ؟ أهو نوع من حرص المؤرخ الفيلسوف الذى يتقصى

« تاريخية » الفلسفة فى المنابع الأولى لها ؟ أم أن فى الأمر سببا آخر ؟!

الدكتور : كان يرى أن شذرات هؤلاء الفلاسفة ، السابقين على سقراط ، تنطوى على الإدراك الحق لمعنى الفلسفة ..

أنا : هذا يعنى أنه ــ هيدجر ــ يملك أو يعرف الإدراك الحق لمعنى الفلسفة ، وأن رأسه برأس الفلاسفة السابقين على سقراط واللاحقين به جميعا ، وهذا فى حد ذاته غرور مريب ، لأن أحدا لا يدعى أنه يعرف اليقين هنا بالذات عن معنى الفلسفة ، وإلا لما تعددت الفلسفات ، بل لما كان ثمة جدوى من استمرارنا فى الحوار . ثم لماذا « الشذرات » المتفرقة بالذات ، لا الأبنية الفلسفية المتكاملة ، ولا هذه « الشذرات » نفسها ، باعتبارها نتائج أو بقايا لفلسفات متكاملة غير مدونة ، كالآثار المتبقية من الهياكل الفلسفية المدمّرة !.. ثم لماذا الشذرات الباقية من الفلاسفة السابقين على سقراط ــ بالذات ــ مع أن الكثير منها موجود ومتوفر لدى سقراط نفسه . ولدى كثيرين من معاصريه ، ولدى اللاحقين له ، ممن أصابتهم أو أخطأتهم كئوس السم المترعة ، والمعدة قبل وإبّان وبعد التفلسف . ثلاث مرات . أوشك أن أقول قبل الأكل وبعد الأكل ؟!. ثم لماذا تنطوى تلك الشذرات بالذات لدى هيدجر بالذات على الإدراك الحق لمعنى الفلسفة ؟.. ولكن اغفرلى ياسيدى تزاحم الأسئلة فى

رأسي الصغير ، وقل لى : الأمر الثانى من فضلك الذى أفاده « هيدجر » من « ركرت » و « فينليند » ؟

الدكتور : أفاد أن مناهج العلوم الطبيعية وموضوعاتها تتميز كل التميز عن مناهج علوم الروح وموضوعاتها .

أنا : المهم أن نفهم ماذا يعنى « ركرت » و « فينليند » ، ومن بعدهما هيدجر وأضرابهم بالعلوم الطبيعية وبموضوعاتها ، وبعلوم الروح وموضوعاتها . وذلك حتى يمكننا أن نفهم : هل تتميز هذه عن تلك أم لا ؟ وكل التمييز أم بعض التمييز ؟ ألا يمكن نسف المنهج بمجرد نسف الموضوع أو استبداله ، أو عبوره ، أو تجاوزه ، أو المصادرة عليه ، بمجرد اللعب بدلالات الألفاظ المجازيّة أو الحقيقية ؟! أو كما يقول أفلاطون على لسان سقراط المسكين : « أيكون الموسيقى ممارسا لفنه إذا جعل الناس أجهل بالموسيقى ؟ وقياسا على هذا القول المأثور : أيكون الفيلسوف ممارسا للفلسفة إذا جعل الناس أجهل بالفلسفة ؟!.. أرجوك يادكتور ، وياسيدنا ، ويامولانا ، هل من مثل ؟!

الدكتور : مثل علم التاريخ الذى رأى « ركرت » و « دلتاى » أنه ينبغى أن يقوم على الفهم بالمعنى الملىء لهذا اللفظ ، أى إدراك دوافع الناس فى أفعالهم ، بوصفهم أفرادا ، ووصفهم أعضاء فى جماعات ..

أنا : هذا مثل رائع نشكرك عليه يادكتور . الفهـ
دوافع الناس فى أفعالهم . مجرد فعل ورد فعل
منعكس شرطى وغير شرطى .. الخ .. مجر
سيكولوجى « للظاهريات » ومنها (
بوصفهم « أفرادا » ، وبوصفهم أعـ
« جماعات » وتعبير « جماعيات » لا « مجـ
تعبير مقصود هنا بالذات ، وبلا شك .
رجعنا إلى « المنهج السيكولوجى » . خطوة
مع « فرويد » و « التحليل النفسى » وجها
أو وجها لظهر ! خطوة إلى الوراء ونجد
أفلاطون الشهير يخلى مكانه لثالوث « الأنا الا
« الأنا » و « الهو » بضمير الغائب !. لا
يادكتور من فضلك . خطوة أخرى ، و
الوصل بين منهج « التحليل النفسى » بكل
والوجودية فلسفةً وأدبا ومقاومة للفاشية
أبعد ، ونفهم همزات الوصل بين كل ما
رسالة الدكتوراة عن « نظرية الحكم ف
النفسانية » ، ومحاضرة « الجامعة الألمانية تؤكـ
فى تلك السنة التى تولى فيها هتلر مقاليد ا
ألمانيا !! وإن كنت أعود فأقول : إن هذا
كثيرا ، وإنما تعنينى فلسفة « الرجل » !..
« علم تاريخ » يتحدثون ، وهم — كما تعـ
يادكتور ، وكما سيعلمه القارىء بعد قليل —

العلم والتاريخ ، صديقنا الذى لا يخون فى معركتنا الشعرية ، مع أعداء العلم والتاريخ والشعر ؟!
وسنكتشف فى النهاية — وإن كنت لا أحب أن أستبق الحديث — أنهم يعدون الخطط الفلسفية والسرية والبوليسية لتبرير استمرار طرد ونفى وتغريب وتهجير واغتيال الشعراء ، على مدى تاريخ الإنسانية الذى نستمد منه وثائق ومستندات وحيثيات الجريمة (التمثيلية) على مدى العصور .
الجريمة الكاملة . لكى نؤكد ونثبت ونزرع أرجل الشعراء فى الأرض . أية أرض !! مؤمنين بأن الشعراء هم طلائع الشعوب ، وبأن طمس وتزييف التاريخ عامة ، لا تاريخ الشعر ، ولا تاريخ الفلسفة ، هو امتداد واستمرار للجريمة الكاملة فى كل جيل .
معذرة ياسيدى الدكتور لهذا الحماس ، فنحن الصغار لا نملك غير هذا الحماس .. الحماس والأمل . وكما يقول « بندار » .. « إن الأمل ليسعى إلى نفس من يعيش عادلا قديسا . وهو الذى يتعهده ويرعاه فى كهولته ، وهو رفيقه فى رحلته . إنه الأمل الذى يبدد بقوة طاغية ما فى نفس الإنسان من قلق » !! فقل لنا من فضلك يادكتور : ما الأمر الثالث الذى « أفاده » هيدجر المكرم من « ركرت » و « فينليند » ؟!

الدكتور : إن الفلسفة تختلف فى منهجها وموضوعها ، عن العلوم الطبيعية وعلوم الروح على السواء !..

أنا : إذن نحن إزاء تعدد مناهج ، زحام مناهج ، أزمة كأزمة المواصلات ، أو « فراخ. الجمعية التعاونية » ..!! فكيف بالله نصل إلى منهج يوحد جميع المناهج ؟! أو كما قال « ما يكوفسكى » ليتهم يعقدون اجتماعا ليحرموا فيه جميع الاجتماعات !.. أم أن الكون ، الوجود ، يعانى هو أيضا من تعدد الآلهة ، وتعدد المناهج — وبالتالى — فى منظوره وفى غير المنظور وفيما بين اللانهاية الكبرى واللانهاية الصغرى ، وفيما هو ظاهرى ، وما هو باطنى ، أو فى اللانهاتين ذاتهما .. أم .. أم .. أم ماذا ؟!

الدكتور : فالفلسفة ليست علما تاريخيا ..

أنا : بطلوا ده .. واسمعوا ده .. ! .. منذ لحظات فقط كان هيدجر قد فهم من ركرت : « فهْم الفلسفة يقتضى دراسة تاريخها دراسة عميقة منذ السابقين على سقراط حتى اليوم » والعهدة عليك يا دكتور .. فأين ذهبت « تاريخية » الفلسفة ، وكيف لها — بلا تاريخ — أنْ تصبح عِلما ؟ كيف إذا كنا قد نسفنا « العلمية » فيها و « التاريخية » معا ، وقبل أن نتحدث عن الشعر والشعراء ؟!.. مِن الطبيعى أن تصبح الفلسفة لديه — هيدجر — أبعد ما تكون عن العلم والتاريخ ، لأنهم يخشون العلم ، كما يخشون التاريخ ، كما يخشون الشعراء ذاكرة الشعوب !!..

الفلسفة إذن ليست علما تاريخيا . وماذا أيضا يادكتور ؟!

الدكتور : ولا علما طبيعيا ..

أنا : طبعا .. وهذا فى حد ذاته أمر « طبيعى » وسنرى بعد ذلك حتما النتائج « الشكلية » المتزاحمة والمتلاحقة ، صدورا من المقدمات الماكرة التى ترى « الهدف » جيدا وعلى بعد . ويبدو أن الفلسفة ستصبح فى النهاية « ولا حاجة أبدا » . ما الفلسفة لدى هيدجر يادكتور ؟!

الدكتور : الفلسفة علم الوجود ..

أنا : أى وجود ؟.. وعلمه بأية كيفية ، وقد نسفنا العلم ؟ بالفلسفة ياترى التى ليست علما ، بل شذرات متفرقة من السابقين على سقراط ؟ وليست تاريخا ولا علما تاريخيا ؟ وإذا كان التاريخ لدى هيدجر يعنى نفى « التاريخية » ، « والعلم » ونفى « المنهجية » ، والفلسفة نفى « الفلسفية » ، والمنهج « نفى » المنهجية ، فليس فى وسعنا نحن الصغار إلا أن نبدأ دائما بالسؤال : ماذا يعنى فلان بكذا ؟.. وذلك حتى يمكننا أن نفهم ماذا يقول ؟ ولماذا ؟ ولحساب من ؟ ولماذا ؟ .. ترى — مثلا — هل يهدف « هيدجر » بعد نفى الفلسفة ، ونفى العلم ، ونفى التاريخية ، إلى نسف « الوجود » ؟.. وماذا يعنى

« الوجود » لديه ؟ ولماذا لا يكون مستهدفا بكلمة « الوجود » الميتافيزيقية « وجودا » أبعد ما يكون عن الميتافيزيقا إن كان « للوجود » — ميتافيزيقا — معنى واحد وهذا كذب ؟ أقول لماذا لا يكون مستهدفا نفس « النزعة النفسانية » و « قضية الحكم » فى لحظة استيلاء هتلر على الحكم ، ولا علاقة لهيدجر على الإطلاق بالفلسفة والتفلسف ، وإنما هى مجرد « اصطلاحات سرّية » تم الاتفاق عليها كوسيلة للتفاهم على بعد ، دون أن تنكشف الخطط السرّية . فليفهم الناس أننا نتحدث فى الميتافيزيقا ، وهذا يعطينا الفرصة كاملة لأن نتحدث تحت ستار الميتافيزيقا ، فى كل مانريد ، ثم نجىء نحن السذج ، فنصدق أنهم فعلا يتحدثون فى الفلسفة ، لا فى « النزعة النفسانية وقضية الحكم » لسبب واحد هو أننا لا نعرف مفتاح « الشفرة » . واقرأ يا دكتور غلاف الكتاب الذى شرفته بالمقدمة . ما الفلسفة ؟ كما « يراد لها أن تكون » ؟.. وما الميتافيزيقا ؟ « كما يراد لها أن تكون » .. ومن هو هيلدرلن ؟ كما يراد تصويره ؟ وماهية الشعر ؟ كما يجب أن تكون بحيث يتفق كل هذا مع نزعتنا « النفسانية وقضية الحكم » ؟!.. حتى أنت ياأستاذى الدكتور ، صدقت أن هيدجر يتحدث عن « الوجود » ، بالمعنى الفلسفى أو الميتافيزيقى . ولكن لى معك حساب آخر ، ليس هذا وقته

المناسب !.. الفلسفة « علم الوجود » كما يقول هيدجر . ثم لماذا ؟!

الدكتور : علم الوجود .. يختلف فى منهجه وموضوعه عن سائر العلوم !

أنا : تأنّى ؟!.. لا تعقيب هنا .. فلنتجاوز « سلبيات » النفى لدى هيدجر ، علنا نجد لديه « إيجابيات » تفيدنا . من يدرى ؟. قد يبيض الديك فى « الزمان الوجودى » الفاشىّ ، الذى يبدو أنه آخر زمن !

الدكتور : والفلسفة أساسا هى (انطولوجيا = علم وجود أساسية) .

أنا : أنطولوجيا = ظاهراتية ، علم وجود = لاعلم ولا وجود !. « أساسية » هذا حق ، ولكن من حيث أنها « تأسيس » لبناء « فلسفى » ما ! .. من ناحية ، ومن حيث أنها المقدمة الأولى التى تنبثق منها نتائج هذه « الفلسفة » ، والتى تبدأ — حتما بالمصادرة على العلم والتاريخ ، وبالتالى على « الوجود » ذاته ، لاستحالة العلم به . ولهذا يادكتور ..

الدكتور : تتخذ نقطة ابتدائها من الآنية أى من « الوجود الإنسانى » ، وجودنا نحن !..

أنا : موقف « مثالى » قديم جدا ، وعادى جدا ، وخبيث جدا ، ومكرور جدا ، على مدى عصور الفكر الفلسفى ، وإن كان كالعادة — عادة الأفاعى — يخرج علينا بجلود مبتكرة وبكثرة — فى عصرنا هذا

بالذات ــ تورث البلبلة والزغللة والصداع ، وخصوصا للقادمين مثلى من كتاب القرية !.. إنه نفس الموقف « المثالى » من قضية « الفكر » و « الوجود » الشهيرة ، ولكنه لدى هيدجر لا يستحق حتى أن يتحمل شرف « المثالية » كما لدى « هيجل » مثلا . وذلك لأنه لا يحمل نفس الإخلاص ، وحسن النية ، والعمق فى التفكير الهادف إلى فهم تناقضات الوجود ، ومحاولة لضمها فى نظام . وإنما يهدف موقف هيدجر ــ إلى تحويل « الوجود » و « الفكر » معا إلى مجرد « شذرات » لا اتساق بينها ، ولا علاقة ، ولا قانون ، ولا نظام ، ولا تكامل ، ولا انسجام ولا تناقض ، ولا معنى ، ولا هدف !..

ترى ما عساها تكون « الآنية » بعد هذا فى مفهوم هيدجر الذى سنكتشف أنه ــ إن لم نكن قد اكتشفنا ــ يعنى أشياء أخرى تماما بنفس الكلمات التى نستعملها نحن فى أحاديثنا البريئة ، أو التى اصطلحنا عليها كوسيلة للاتصال والايصال والحوار والتفاهم ؟!. اسمح لى هنا يادكتور أن أذكر قول بريخت « الداء الأسود على هذا الكوكب .. داء الاتصال » !.. ولو عرفنا كيف « يتصلون » لأمكننا أن « نتصل » فيما بيننا ، ونقطع فى نفس الوقت

اتصالهم !.. أرجوك يادكتور أن « تستطيع معى صبرا » !.. تقول أن « الآنية لدى هيدجر تعنى « الوجود الإنسانى » .. فعن أى « وجود إنسانى » يتحدث ؟!.. وعلى من تعود « نحن » فى « قوله » وجودنا نحن .. نحن من ؟! الحكام فى نظرية الحكم فى النزعة النفسانية أم المحكومون فى « ظل » أو « قيظ » النزعة « النفسانية » ونظرية الحكم ؟! نحن من ؟ .. الصاعدون إلى « الحكم » أم الهابطون إلى « الأقبية السوداء » ؟! الذين تحكمهم « النزعات النفسانية » المريضة ؟ أم الذين يتحكمون فى نزعاتهم الإنسانية رغم أمراضهم النفسية والبدنية بصحة واحدة ، هى الصحة العقلية التى وهبها لهم الله والأرض والتاريخ والفكر ؟! وأخيرا نحن من ؟! نحن الأعوان ـــ البطانة ـــ الكورس ـــ الطبالين ـــ الزمارين ـــ أم نحن المقاومة الباسلة من جانب الشعب الألمانى وشهدائه الأبطال ، شهداء الفكر والعمل وسائر القيم الرائعة ؟ أم أولئك الذين باعوا الله للشيطان ، ترى عن أى « وجود إنسانى » يتحدث أمثال هيدجر يادكتور بدوى ؟! .. وإذا كانت الفلسفة هى انطولوجيا ـــ علم وجود ـــ فما عساه يكون العلم ؟!..

الدكتور : العلم الطبيعى يدرس الخصائص الموجودية « الأونطيقية » أى المتعلقة بموجودات عينية جزئية !.

أنا : الموجودات العينية فقط ؟ .. فماذا عن الموجودات غير العينية ؟! والجزئية فقط ؟! أى البعيدة كل البعد عن أى نظام ، وأى قانون ، وأى ناموس ، وأية علاقة بالجزئيات ــ الأخرى ، وغير العينية التى تشكل ما يسمى « بالوجود » والمأخوذة كجزئية ــ كظاهرة ــ فى معزل عن وسطها وتاريخها ، والمستحيلة على العلم والمعرفة والفكر . هكذا يدور « هيدجر » فى ساقية جحا الجافة القاع كالثور الأعمى .. لا .. إنه ليس بأعمى . إنه يفعل ذلك ليحبب إلينا عملية الدوران فى الفراغ بلا جدوى ، لنصبح جميعا كالثيران العمياء ويواصلوا هم « التفلسف » .. مادام العلم التاريخى لدى « هيدجر » يقوم على حد قولك يادكتور ..

الدكتور : على الفهم أى إدراك الدوافع ..

أنا : الدوافع النفسية !.. ومادامت الفلسفة أيضا لديه ..

الدكتور : تعتمد على منهج الظاهريات وهو منهج يعتمد على وصف أصول الشعور .

أنا : تمهيدا للبحث عن وسائل ترويض النمور المتمردة !.. ولكن هذه مهمة « أطباء » النازية الذين تفننوا فى اختراع وسائل ترويض (الإنسان) ، حتى الركوع والانهيار والاستسلام والمساومة والمهادنة والمصالحة ، مما تحفل به الملفات التى يجب أن تضم أيضاً المؤلفات

الفلسفية بالذات ، والكتابات عن الشعر والشعراء بوجه أكثر خصوصية !..

الدكتور : ولهذا فإن « هيدجر » فى دراسته الظاهرية للوجود ، إنما يصف أحوال الوجود الشعورية الأساسية .

أنا : الحق أن الأحوال الصحية والمزاجية والشعورية « للوجود » سيئة جدا فى عصرنا هذا الجهنمى . ولكن ماعساها يادكتور أن تكون أحوال (الوجود) الشعورية (الأساسية) ؟ ثم ألا يثير الريبة فى نفسك تعبير الظاهراتية فى حد ذاته ، ذلك الذى يوحى — بمفهوم المخالفة — وجود « باطنية » أو « باطناتية » إن لم يضحك هذا التعبير ؟

لا تجبنى من فضلك عن هذا السؤال العابر المستريب ، ولكن أجبنى : ماعساها أن تكون (أحوال) .. (الوجود) .. (الشعورية) .. (الأساسية) لدى هيدجر ..

الدكتور : الهم .. القلق .. الموت .. الشعور .. الزمان .. التناهى .. السقوط .. الخطيئة .. الخ ..

أنا : ألم أقل لك إن صحة (الوجود) سيئة للغاية ؟ ألهذا كثرت مستشفيات المجانين فى جميع أنحاء العالم ، كما كان الأمر — والعهدة على الرواة — فى عهد المماليك بالذات ؟! ألهذا تعددت وتفرعت طرق (علم) النفس . وتكاثر (الخبراء) فى استبطان الدوافع

(الإنسانية) ، وانتشر (الاكتئاب النفسى) و (انفصام الشخصية) .. حبوب منع التفكير ؟!.. لا أدرى كيف يمكن أن يستمر حوارنا هذا تحت اسم الفلسفة والميتافيزيقا وماهية الشعر ، إذا كان الأمر قد انتهى بنا قبل أن نبدأ — إلى دراسة الدوافع والنزعات السيكولوجية الكامنة وراء أمراض عصرنا المشرف ، من همٍّ وقلق وموت وسقوط وخطيئة إلى آخر القائمة .. بما فى ذلك السرطان والبلهارسيا والدودة الشريطية .. وكل هذا هو « الوجود » .. و « الوجود الآنى والعينى والجزائى » .. قل لى بعد هذا يادكتور ما « الفينومينولوجيا » لدى هيدجر ..؟!

الدكتور : إن الفينومينولوجيا — هكذا يقول هيدجر — معناها أولا وقبل كل شيء تصور للمنهج . إنها لا تصف التركيب الواقعى لموضوع البحث الفلسفى ، بل الكيفية التى يتبدى عليها .

أنا : زدنى وضوحا من فضلك .

الدكتور : هذا اللفظ يعبر عن شعار يمكن صياغته هكذا : « إلى الأشياء نفسها .. » وهذا فى مقابل التركيبات الملحقة فى الهواء والاختراعات العارضة ، وفى مقابل تصورات لا مبرر لها ظاهريا فحسب ، وفى مقابل المشاكل السطحية التى تفرض نفسها مشاكل حقيقية من جيل إلى جيل .

أنا : هذا اللفظ ياسيدنا يمكن صياغته هكذا أيضاً : « إلى الأشياء كمحض جزئيات عينية تقع فى نطاق المحسوس معزولة فى نفسها عن نفسها » .. وهذا فى ذاته يادكتور — كما لا يخفى عليك — هو الوقوع فى التركيبات الملحقة فى الهواء وإن بدا — ظاهريا — فينو مينولوجيا — أنه يقابلها ، وكذلك الاختراعات العارضة ، لأن الشعار ذاته يصبح من الاختراعات العارضة لا مقابل لها ، ويصبح من التصورات التى لا مبرر لها ظاهريا فحسب لافى مقابلها ، ويصبح من المشاكل السطحية التى تفرض نفسها مشاكل حقيقية من جيل لجيل ، بعد أن صادر هيدجر على كل المشاكل الحقيقية لنسفها من الداخل ، وقلب ما هو حقيقى إلى سطحى ، وما هو سطحى إلى حقيقى فى الظاهر . إن هيدجر يادكتور منطقى مع نفسه تماما كالشىء فى نفسه ، وكالظاهرة التى تحتاج إلى دراسة شاملة من جميع الوجوه ، علمية وتاريخية وفلسفية وشعرية ونفسية وماشئت . ولكننا حتى فى عز شبابنا لا نملك الصحة البدنية الكافية ، لاحتمال هذا العبء . إنها مهمة أجيال ، أجيال نرجو ألا تفقد نفسها فى تيه الهم والقلق والموت والسقوط والخطيئة .. إلى آخر المثبطات والمحبطات . ونرجو أن تتبين — هى الأجيال بنفسها المشاكل السطحية فى قناع الحقيقة ، والمشاكل الحقيقية فى قناع السطحية ،

المشاكل عارية واضحة بعيدا عن « المسكراد » الذى نسميه فى ريفنا « المسخرة » بإبدال بسيط فى الحروف .. والناس فى بلادى ، بلادك يادكتور ، كل منهم بالفطرة والعمر الحضارى الطويل .

عليم بإبدال الحروف وقامعٌ
لكل خطيب يغلب الحق باطله !

.. كما يقول — وأنت أعلم يادكتور — الشاعر المعتزل .. « أبو الطروق الضبّى » .. ومادام شاعرا .. وما دام معتزلا فلابد أن نعثر على اسمه فى « الوفيات » الجزء الخامس الصفحة ٦٠ .. خصوصا ونحن مقدمون على الحديث عن الشعر والشعراء .. وحافلة هى سجلات (الوفيات) .. بالشعراء .. بالذات منذ البدء حتى عصرنا هذا ، وطوردت أسماؤهم حتى فى سجلات « الوفيات » كما فى سجلات الأحياء .. أو كما قال أبو العلاء والسجع هنا غير مقصود :

خرجنا من الدنيا ونحن من أهلها
فما نحن بالأحياء فيها ولا الموتى !

أكمل يادكتور . واغفر لى انزلاقى إلى (المنهج النفسى ، لفهم « الموت والعبقرية » والسقوط والخطيئة ، والهم والرازح فوق القلب .. ولكن

هيدجر نفسه يدفعنا إلى هذا دفعا منطقيا . فلماذا لا نعود إلى « هسرل » أستاذ « هيدجر » ومؤسس منهج الظاهراتية ؟! والله فكرة !

الدكتور : الظاهريات عند « هسرل » قد أدت إلى النتائج التالية :

أنا : النتيجة الأولى ؟!

الدكتور : الإقرار بأن الشعور ذو طابع إحالى ..

أنا : لم أفهم ..

الدكتور : بمعنى أن الشعور يحيل إلى شيء يتجاوزه ..

أنا : دعنى أدخلها فى دماغى . الشعور بشيء ، يحيل إلى شيء يتجاوزه يتجاوز .. ماذا يادكتور ؟! يتجاوز الشعور بالشيء أم يتجاوز الشيء موضوع الشعور ؟! على ماذا بالضبط تعود (هـ) المربوطة ، وإلى متى تظل مربوطة ؟! تعود ..

الدكتور : .. إلى الموضوع حتى يتبدى الموضوع نفسه أو يحضر الشعور « بعظمه ولحمه » أو « بشخصه » !!

أنا : علامات التعجب من وضعى فمعذرة .. والمهم أن « هسرل » يقصد أن الشعور بالشيء يحيل إلى شيء يتجاوز الشيء موضوع الشعور ، مادام الموضوع نفسه لم يتبدّ بعد ، أو لم يحضر الشعور بعظمه ولحمه وبشخصه . ما الموضوع بالضبط يادكتور ؟!.. عن أى شيء ، وعن أية أشياء ، وعن أية موضوعات

يتحدثون ؟!.. ولماذا هنا بالذات بدأ اللغز والألغاز والغموض والتحليقات الهوائية التى يتهمون بها غيرهم ؟!.

أولا : الإحالة تصبح مستحيلة ، إذ كيف للشعور بالشيء أن يحيل إلى شيء يتجاوز موضوع الشعور ، إذا كان الشعور ذاته محض مشروع ، لم يتجسد بعد ، بالعظم واللحم والشخص ؟!..

وثانيا : ماذا يقصد هسرل بكلمة « بشخصه » كبديل أو مرادف « لعظمه ولحمه » . والتجسد ؟! وتجسد ماذا فى ماذا ؟ أو ماذا فى من ؟ أو من فى من ؟ أو من فى ماذا ؟! ألا يكون المقصود تجسد « الفكرة » المبيتة فى (يطل) كمقابل مضاد لتجسد فكرة أوزوريس فى الرجعة ، أو فكرة المسيح فى المخلّص ، أو فكرة أبى العلاء فى الرجعة التى أكدها وألح عليها طويلا ، أو فكرة « القائم » و « الناطق » و « الامام » ، إلى آخر أفكار الرجعة والبعث والقيامة والخلاص مما لا يقع تحت حصر ؟! أليس لهذا أهتم هيدجر فيما أهتم بفكرة الخطيئة والسقوط والموت ، إلى آخر « أحوال الوجود « الآتى » ؟! أليس لهذا كثر الأبطال الكذبة ، والفلاسفة الكذبة ، والشعراء الكذبة ، والأئمة والقادة والزعماء ؟! شيء يحيل إلى شيء يتجاوزه .. إن الفلسفة تنتهى إلى أن

تصبح « شعرا » والشعر ينتهى إلى أن يصبح « فلسفة » ، « ونحن الشعراء » .. « نعيش شعريًّا على الأرض » كما يقول « هيلدرلن » الذى اختاره « هيدجر » ولكن معذرة إذا كنت قد نسيت النتيجة الثانية التى تلزم من الظاهريات عند « هسرل » .. !

الدكتور : بيّنةُ رؤية (أوعيان) الموضوع .. بيّنةُ ترجع إلى الحضور الفعلى للموضوع ذاته ..

أنا : وهذه البينة ، على من ادّعى أم على من أنكر ؟!.. ومتى ؟ حين ضاعت الحدود بين الأشياء ، واختلطت الأشياء ، وفقدت الأشياء علاقتها بالأشياء ، وأصبح الإنسان مجرد شخص من عظم ولحم ودم . مجرد شىء ضائع بين الأشياء ، وانطمست الرؤية ؟!.. ثم أية بينة رؤية أو عيان ؟! لكأن الحديث يجرى عن عملية (زنى) تشترط شهود الإثبات ، ومرور الخيط بين الداعر والداعرة — وهو فعلا كذلك كما سنرى يادكتور — أو لكأنه التخطيط للجريمة الكاملة —.. ثم ما هو الحضور الفعلى للموضوع ذاته ذلك الذى يشترطه هسرل مؤسس الظاهراتية التى تستتر وراءها « الباطنية » ؟ ألا يحيلنا هذا إلى موضوع يتجاوز الحضور الفعلى إلى حضور وهمى ؟! ألا يعنى هذا أن هناك — لديهم — حضورا غير حقيقى ؟! حضوراً لأشباه وأشباح لا حقيقة لها إلا بالإيحاء والإحالة

المسرحية ؟! ألا يعيدنا هذا إلى لعبة « التشبيه » على مدى عصور « طريق الكباش » الذبيحة فى المحراب السرى للمعبد ـــ الكواليس ـــ ، بينما بدائلها وأشباهها وأشباحها تسير على الأرض بنفس التيجان ، والشارات ، والشعارات ، والأسماء والملامح .. ويخلق من الشبه أربعين .. منذ « تمثيلية الآلام » و « دراما التتويج » .

إن الذين على وجه الثرى وطئوا
يشابهون أناسا تحته دفنـــوا !

.. ويحل « التشبيه » محل « الأصل » ، وتنعكس دورة الرحى كما انعكست مرارا على مدى تاريخ الإنسانية ، ويذبح هتلر « الشبيه » الألمان بدلا من أن يذبح اليهود ، وتظل أو تنهض « أسطورة » اضطهاد اليهود . ألا تصلح هذه الرؤية موضوعا لمليودراما مؤثرة أو لكوميديا مضحكة ؟! أنت تعلم أننى أعشق المسرح ، فأغفر لى خيالى ، أو مزاجى الميلو درامى الكوميدى التراجيدى الديناميكى !.. وقل لى ماعساها تكون النتيجة الثالثة اللازمة من ظاهريات « هسرل » ؟!

الدكتور : تعميم فكرة الموضوع بحيث يشمل ليس فقط الأمور المادية ، بل وأيضا الأشكال المقولية (المتعلقة

بالمقولات) والماهيات ، وبالجملة لكل « الموضوعات الصورية » .

أنا : لا تعقيب الآن . فلنمض إلى النتيجة الرابعة .

الدكتور : الطابع الممتاز للإدراك المحايث ..

أنا : ما معنى الإدراك المحايث من فضلك ؟!

الدكتور : أى شعور الأنا بتجاربه الخاصة به ..

أنا : أىْ وضع « الأنا » فى الظروف المعملية التى تجعل صاحبها يشعر بأن التجارب التى يعيشها أو أريد له أن يعيشها هى تجاربه ، ويجب أن تُصور له هذه التجارب باعتبارها خاصة به هو وحده .. وباعتباره جزئية منعزلة لا تعلق لها بالأنوات الأخرى ، ولا بشيء من الأشياء ، واعتباره ، شعور الأنا — على هذا الوضع بأن تجاربه خاصة به وحده ، شعوراً ذا طابع ممتاز ، لأنه ذو طابع إحالى ، كما يلزم من النتيجة الأولى لظاهريات هسرل . ألا تعنى الإحالة — على هذا الضوء يادكتور — إزاحة الموضوع ببديل الموضوع ، والحيلولة دون « التجسد » الحقيقى بالإجهاض والإحباط الدائمين عن طريق « التشبيه » الصورى ؟!.. نحن إزاء فكر فلسفى حقا ، يعد بأن يحدثنا عن ماهية الشعراء إزاء خطط سرية لفئة من الجستابو تعد لمجزرة للشعراء ؟! لهذا رتبت يادكتور يامعلم ، نتائج ظاهريات « هسرل » كما يلى : الإقرار — بينه الرؤية — ذو العيان — ثم تعميم

الفكرة بنشرها وإشاعتها وتكرارها وإثباتها فى الأذهان . ومن هنا كان (الطابع الممتاز) للمسرحية التى تبدو أنها واقعية جدا فى الظاهر ، رغم أنها وهمية جدا فى الواقع . وبهذا الترتيب يادكتور تكون قد اتضحت إجراءات « التفتيش » !.. كم تكون دهْشة البسطاء حين يكتشفون أن أغلب ما يقرأونه من فلسفات لا يمت للفلسفة بصلة !..

ولا يشذ تراثنا الفلسفى عن هذه القاعدة ، بل لقد كان ومازال لأسلافنا الفضل فى اختراع الشفرية والاصطلاحية والرمز والإحالة والتعاكس (بديع الزمان الهمذانى) ــ ابن سينا ــ الفارابى أبو العلاء المعرى وغيرهم) .. أجل كان أباؤنا يعرفون « اللعبة » جيدا ، ولكن الأبناء والأحفاد نسوا قواعدها وقوانينها ، وظنوا أن الآباء كانوا يتحدثون (فعلا) فى الفلسفة أو الطب أو الشعر أو الموسيقى أو الفلك وما إلى ذلك !.. مع أنهم كانوا يتحدثون عن أشياء أخرى تماما ــ كما يفعل هيدجر وغيره ــ ولكن لأسباب ودوافع إنسانية لانزعات ذئبية !..

ولو علمتم بداء الذئب من سغب
إذن لساحتمُو بالشاة للذئب !

الدكتور : إن المنهج الفينومينولوجى (الظاهرياتى) لا يعنى

بوصف « ماهية » موضوعات البحث الفلسفى ..
بل بالأحرى « كيفية » هذا البحث نفسه !.

أنا : بين المصادرة على الماهية .. وضياع « الكيفية » بفضل الطابع الممتاز للشعور ــ الإدراك المحايث ــ طابع الإحالة إلى شيء يتجاوز الشيء .. لى هنا تعليق يادكتور ..

الدكتور : ولكن هيدجر لا يأخذ من ظاهريات « هسرل » إلا القدر الذى يتفق مع مذهبه ، وينكر المراحل المختلفة للردّ الذى يؤلف عصب المنهج الفينومينولوجى عند « هسرل » ..

أنا : ردّ على ماذا يادكتور ؟!. رد فعل طبعا . ورد فعل نفسى وعصبى .. وهذا هو (عصب) المنهج الظاهرياتى عند « هسرل » . فالمهم لدى « هيدجر » هو الأفعال بالمعنى الشعورى ، وهى تستدعى ردود أفعال مفهومة ضمنا ، مادامت فلسفته لا تهتم بغير أحوال « الوجود » الشعورية الأساسية : الهم .. القلق .. الموت .. الشعور .. الزمان .. التناهى .. السقوط .. الخطيئة .. الخ .

الدكتور : وهيدجر لا يستخدم المنهج الفينومينولوجى إلا من أجل الوصول إلى تشييد أنطولوجيا ، أى مذهب عن الوجود ، ولهذا يقتصر عنده على الظواهر ذات الأهمية بالنسبة إلى الوجود بوجه عام ، وهى ظواهر ــ

ويا للمفارقة ـــ تكون عامة محجوبة ، ومهمة الفيلسوف أن يرفع عنها الحجاب !

أنا : أرجو أن نكون قد اتفقنا على ما تعنيه لدى هيدجر كلمات : المنهج ـــ الوجود ـــ الظواهر ـــ كما آمل أن نتفق فيما بعد على مفهوم الأهمية بالنسبة لبعض الظواهر دون البعض ، وعلى كيفية أن تكون الظواهر عامة ومحجوبة فى وقت واحد ، وعلى وجه المقارنة الذى لفت نظرك ، ثم على نوعية الفيلسوف الذى يرفع عن الظواهر الحجاب !.. إذا كان المطلوب من جانبى على الأقل هو رفع الحجاب ـــ القناع ـــ عن وجه الفيلسوف ذاته . وذلك كله بأن نتذكر طوال هذا الحديث نتائج هسرل الأربع : الإقرار ـــ بينة الرؤية ـــ تعميم فكرة الموضوع ـــ الطابع الممتاز للإدراك المحايث !.. والآن ماذا عن البحث الأول من كتاب هيدجر : « ما الفلسفة ؟ » .. نعم ما الفلسفة لدى هيدجر ؟.. وماعساه يكون الشعر بناء على هذه الفلسفة ؟!

.. آخذ الدكتور يرشف قهوته ، بينما أخذت أنا أفكر فى قول أبى العلاء :

أتـــوك بأصنـــاف المحال وإنما

لهم غرض فى أن يقـال علـــوم !

كتابات للذكرى



إيفان شيرفاكوف

كان يجلس فى الصف الثانى من مقاعد الصالة يشاهد إحدى الأوبرات ، وكان يستشعر لذلك سعادة غامرة بل ويعتبر نفسه « أسعد الاحياء جميعا » .. وفجأة ــ ولا يستطيع الكتاب أن يكفوا عن استعمال تعبير فجأة « مادامت الحياة مليئة بالمدهشات » ــ فجأة .. يعطس إيفان فيصبح أتعس مخلوق على وجه الأرض مع أن « كل إنسان يعطس .. كل إنسان » !!.. فلقد كان أمامه مباشرة ــ فى الصف الأول ــ الجنرال المدنى « بريزهالوف » ، رآه إيفان .. يمسح صلعته وقفاه ويغمغم بشىء ثم يستأنف الانتباه إلى العرض المسرحى .. وبدأ عذاب إيفان .. « فلقد ألتهمه الندم » .. وطارد الجنرال باعتذاراته .. طارده فى الصالة « إنى ألتمس عفوك ياصاحب السعادة .. لقد عطست .. لم أقصد أن .. » ثم طارده فى الاستراحة : « لقد عطست عليك ياصاحب السعادة .. فاغفر لى .. أنت تعلم .. أننى لم أقصد أن .. » .. ثم واصل الاعتذار بتأثر

● ايفان شيروفياكوف .. كاتب حسابات وبطل قصة « موت الكاتب » لانطون تشيكوف .

تصاعدى دفع الجنرال إلى ضيق تصاعدى .. وعاد إلى منزله مهموما وأخبر امرأته بما حدث فشجعته على الذهاب إلى الجنرال حتى لا يظنه رجلا غير مهذب .. وفعلا ذهب إيفان فى اليوم التالى ليطارد الجنرال باعتذاراته .. وزعق به الجنرال « إنك تضحك منى ياسيدى ! » وأغلق الباب فى وجهه .. وقال إيفان لنفسه « أضحك ؟ .. ليس فى الأمر ما يضحك .. ألا يفهم .. وهو جنرال !.. سوف أكتب إليه رسالة ولكنى لن أذهب إليه مرة أخرى .. سوف لا أذهب .. هذا كل مافى الأمر » .. ولكن إيفان لم يكتب الرسالة .. ظل يفكر ويفكر ولكنه « لم يستطع أن يصوغ أفكاره » .. ولذلك كان لابد أن يذهب إلى الجنرال فى الغد .

وصاح الجنرال وهو يهتز من الغضب « اخرج من هنا ! » وأخذ إيفان يتمتم وهو يرتعد رعبا « أطلب من سعادتك المغفرة .. » وكرر الجنرال وهو يضرب الأرض بقدمه « اخرج » « وأحس إيفان كان شيئا قد تهشم فى دخله وظل يتراجع إلى الباب وهو لا يسمع أو يرى شيئا .. وسار فى الشارع وهو يترنح بحركة آلية حتى عاد إلى المنزل وألقى بنفسه على الأريكة .. كما هو بمعطفه الجديد .. ومات !! » أجل .. ومات !!

هذا نمط يصدمنا للوهلة الأولى بغرابته ، وقد تكون أكثر النماذج الإنسانية غرابة أكثرها صلة بالحياة .. بل لعلها لا تصدمنا بغرابتها إلا لأنها أكثر تعبيرا عن واقع النفس الإنسانية .

فنحن — مثلا — نصطدم بغرابة شخصية « هملت » .. هذه الشخصية التى تقف فى الأدب العالمى ملفعة الأسرار والألغاز ويقف

النقاد أمامها فى حيرة ودهشة وفضول وأحيانا فى تمرد دون أن يعثروا لها على مفتاح يفسر تناقضاتها الداخلية .. ولكن عجز النقاد عن اكتشاف هملت لا يمس حيوية هملت وحقيقته فى شيء .. كل ما هنالك أن هملت مايزال ينتظر « كولومبس » !. رغم أنها الشخصية التى كتب عنها ما لا يقل عما كتب عن شكسبير والمسيح ونابليون .. !.. وما أحسبنا بقادرين على أن نضع أيدينا على عقدة هملت إلا يوم أن ننجح فى أن نحول النفس الإنسانية إلى مجال علمى منضبط .. وإلى أن يأتى هذا اليوم .. ما على الفنانين إلا أن يسبقوا علم النفس بالتقاط غرائب النفس الإنسانية .. وعلى النقاد أن يقوموا وراء الفنانين بمحاولات انتحارية لاكتشاف هذا العالم المجهول .. ولنحذر من أن نرفض النماذج الإنسانية لمجرد أنها تبدو لنا غريبة وغامضة كما فعل اليوت مثلا عندما عجز عن تفسير هملت .. ذلك لأن الرفض غير المبرر لن يكون سوى محاولة مكشوفة وبهلوانية للتغطية على عجزنا ..

وإيفان ــ بطلنا ــ شخصية غريبة .. ولكنها أشد ما تكون حياة .. فقد تلقى إيفان يوما ما .. فى مكان ما .. وقد يكون مختبئا بين أصدقائك .. وقد يكون فيك أنت شيء منه .. وقد يكون الفرق بينك وبينه مجرد فرق فى الدرجة لا فى النوع .. هذا إذا أحسنا فهم إيفان !!..

وأمامنا هنا مشكلتان :

الأولى : عقدة إيفان .. ماعساها تكون ؟..

والثانية : موت إيفان .. ما مبرره ؟؟..

ولقد قرأت كلام « فلاديمير يرميلوف »[1] عن هذه القصة فإ
قصارى ما يقوله عنها أنها قصة كاريكاتيرية .. وأن مشكلة إيفان هو
« الخوف من الجنرال » .. وفى هذا تسطيح لإيفان وتبسيط لمشكل
نعجب لتورط برميلوف فيهما مع أن له من أعمال تشيكوف وقفاد
فاهمة وحساسة .. فالخوف لا يفسر أزمة إيفان كما أنه لا يفسر مو
إن القارىء لا يستطيع أن يمسك نفسه عن الضحك وهو يق
القصة ، ومن أجل ذلك — فيما يبدو — اعتبرها يرميلوف من النو
الكاريكاتيرى .. ولكن تشيكوف لم يكن يضحك .. ولم يقص
إطلاقا أن يضحكنا أو أن يسخر من إيفان .. « ليس فى الأ
ما يضحك » على حد تعبير إيفان نفسه .. وقد يكون الأسلو
الهزلى أروع طريقة للتعبير عن المأساة .. فأنت ما تلبث أن تبكى م
أجل إيفان بعد أن تفرغ من الضحك وتدير المسألة قليلا
رأسك ..

أما أن نرد أزمة إيفان إلى الخوف من الجنرال فإننا لا نكون قد قا
أو فعلنا شيئا .. وكم تكون القصة تافهة لو كان قصاراها أن تقول
أن إيفان يخاف الجنرال ..!! ويبدو أن يرميلوف قد تورط فى هـ
التفسير السريع بسبب كون (المعطوس عليه) جنرالا وكو
العاطس هو إيفان الكاتب البسيط أو الموظف الصغير ..

لقد كان تشيكوف حذرا من أن يتطرق إلى القارىء مثل هـ
الظن فحرص على أن ينفى احتمال خوف إيفان من الجنرال ليؤكد

---

(١) فى كتابه الكبير « انطون تشيكوف » .

أن الأزمة أخطر وأعمق مما تبدو للوهلة الأولى .. وذلك حين أجرى على لسان إيفان هذه العبارة « لقد عطست عليه .. صحيح أنه ليس رئيسي .. ولكن هذا التصرف فى منتهى الوقاحة .. يجب أن أعتذر .. » وعاد تشيكوف فكرر هذا على لسان زوجة إيفان .. فالجنرال « ليس رئيسنا » على حد تعبيرها !.. فموجب الاعتذار لدى إيفان ــ ولدى زوجته ــ موجب أخلاقى بحت نابع من صميم الضمير لا من الخوف . ولقد جاء على لسان إيفان أيضا قوله للجنرال ألا شيء « يدفعه إلى مضايقته غير الشعور القلبى بالندم » !.. وكل الاشارات والدلالات والملامح تؤكد لنا أن مرجع أزمة إيفان إلى تكوينه النفسى وأن الأمر كله متعلق بداخل إيفان لا بشيء خارجى كجنراله بريزهالوف : يتضح ذلك فى حرص بطلنا قبل أن يعرف أن عطسته مست أحدا ــ وبالتالى قبل أن يعرف أنها مست الجنرال ــ أقول حرصه على أن ينظر حوله « ليرى ما إذا كانت عطسته قد أزعجت أحدا » .. فهذه النظرة المتوجسة تكشف لنا عن استعداده النفسى لأن يجعل من الحبة قبة .. وأن تصبح العطسة العرضية محنة على أعصابه .. أجل أن الأمر يظل وقحا ــ من وجهة نظر إيفان ــ وإن لم يكن الجنرال رئيسا له . وليس معنى هذا أن اختيار تشيكوف لإيفان ككاتب بسيط ولبريزهالوف كجنرال كان ضربا من العبث .. كلا .. فكل ما نحب أن نؤكده هو أن المسألة تظل أعمق من أن تكون مجرد خوف من الجنرال .. أو الجنرالية .. إنها فى نظرنا عقدة كبيرة تضرب جذورها فى داخل إيفان .. فلنقترب قليلا من الأزمة !

يدرك إيفان ذهنيا أن العطس « قانون طبيعى » .. وأن كل إنسان يعطس .. ولكن المصيبة أنه لا يتلقى المسألة نفسية كما يتلقاها ذهنيا فهو ينفعل بالعطسة كما لو كانت أمراً شاذاً لاشيئا طبيعيا .. وإذن فثمة انفصال لدى إيفان بين الإدراك الذهنى للأشياء والانفعال الوجدانى بها .. والانفعال الداخلى هو الذى يحكم سلوكه . ثمة هوة سحيقة بين العقل والوجدان وبين العقل والسلوك .. وبين العقل والإرادة .. وهنا نكون قد دخلنا فى منطقة « هملت » المحرمة !!..

هذه المشابهة بين إيفان وهملت أجاءت محض مصادفة ؟!

لم يتأثر تشيكوف بشخصية فى الأدب العالمى كما تأثر بهملت .. بل إنها لشديدة السيطرة عليه بشكل ملفت للنظر .. فلقد كتب مسرحيته الأولى « ايفانوف » مصرا ـــ فيما يبدو ـــ على أن يخلق هملتا جديدا !!.. ويتردد اسم هملت كثيرا على لسان ايفانوف كما يتردد اسمه وتتردد كلماته فى الكثير من أعمال تشيكوف و « قسطنطين تريبليف » بطل مسرحية « النورس » أو « الطائر البحرى » يوشك أن يكون هملتا آخر(٢) . ولا يفوتنا أن نذكر أن لتشيكوف قصة منولوجية قصيرة بعنوان « هملت الموسكوى » !.. وهملت شخصية شديدة الصلة بالمجتمع الروسى وبالأدب الروسى فى القرن التاسع عشر وعلى التحديد فى الثلاثينات والأربعينات . ويعتبر « بتشورين » بطل رواية « بطل عصرنا » The hero of our time لميخائيل ليرمنتوف مقدمة لمجموعة من الهمالتة حفلت بهم الرواية

---

(٢) قدم البرنامج الثانى مسرحية « النورس » من إخراج الأستاذ صلاح عز الدين ولعب كاتب هذه السطور دور قسطنطين تريبليف .

الروسية من عام ١٨٤٠ . كما نلتقى بالنموذج الهملتى فى أعمال ترجنيف[٣] وجونشاروف[٤] وتشيكوف حتى ثورة ١٩١٧ .

وشخصية الكاتب clerk شخصية نموذجية عميقة الجذور فى الأدب الروسى . وتبدأ بقصة « مذكرات رجل مجنون » لجوجول . وله أيضا رواية شهيرة باسم « المعطف » وبطلها كاتب حسابات مثل إيفان . والمشهور عن دستويفسكى أنه قال « لقد خرجنا جميعا من تحت معطف جوجول » !.

تلك هى المنابع غير المباشرة لقصة « موت الكاتب » .. أما المنبع المباشر فهو عبارة قالها تشيكوف حين سئل عن مشكلة « ايفانوف » بطل مسرحيته الأولى .. وهذه العبارة تلقى ضوءا كاشفا على عقدة شيرفياكوف ومؤداها أن ايفانوف يعانى شعورا حادا بالذنب وأن هذا الشعور — فى نظر تشيكوف — خصيصة أصيلة ومتميزة للشخصية الروسية . وهذا يعطينا مفتاحا سحريا لعقدة إيفان .. الشعور الحاد بالذنب .. أو لنكن أكثر جرأة فنسميه « مركب الذنب » .

فما عساه يكون مركب الذنب ؟؟!

لاحظ أحدهم[٥] أن المبشرين المسيحيين فى آسيا يبدأون عملهم بأن يقنعوا الرجل الأصفر بأنه خاطىء أو مذنب .. وتترتب على ذلك

(٣) روايته «Rudin» ورودين ليس غير هملت روسى . ولترجنيف أيضا مجموعة قصصية بعنوان « استكشاف رياضى » . وفيها قصة باسم « هملت فى حى ششجرى «Shchigry»

(٤) روايته « أوبلوموف » وأوبلوموف أيضا هملت روسى .

(٥) هو الروائى الصينى « لين يوتانج » إن لم تخنى الذاكرة .

حاجته إلى المخلص .. إلى المسيح . وهذا ينطبق بالطبع على الرجل الأسود فى افريقيا .. وبمعنى آخر يبدأ المبشرون بأن يزرعوا فى النفس الشعور بالنقص وهذا الشعور يتطلب التعويض .. والتعويض هناك فى الإيمان بالمسيح !

أجل .. ليست الشفقة بعيدة بين « مركب الذنب » و « مركب النقص » !..

كل مركب ذنب .. هو مركب نقص ..

وكل مركب نقص يمكن أن يتحول إلى مركب ذنب .. !!

فالفرد يعانى مركب النقص عندما يفشل فى أن يتقبل نقصه تقبلا ذهنيا ونفسيا مريحا .. أى تقبلا طبيعيا .. فيبدأ بالسخط على الطبيعة وعلى الناس ثم لا يلبث أن يستدير بالسخط إلى الذات نفسها فيحملها مسئولية هذا النقص . وهنا يصبح مركب النقص حسا بالذنب فلابد أنه ــ دون الناس جميعا ــ قد أخطأ خطأ لا يدريه !!..

ثم أن الصلة بين الشعورين : الشعور بالذنب والشعور بالنقص تتضح من زاوية أخرى : فالشعور بالذنب هو إحساس الفرد بأنه أقل من مستوى أخلاق معين .. أى بأنه ناقص !! وفى حالة إيفان ليست المسألة مسألة خوف . إنها مركب نقص أصبح مركب ذنب !!.. كيف ؟!.. إذا كانت الأخلاق السائدة فى المجتمع هى أخلاق الطبقة الحاكمة وكان الجنرال يمثل هذه الطبقة ويمثل مستوياتها الأخلاقية فإن شعور إيفان بالذنب هو فى الواقع شعور بالنقص .. أى شعور بأنه

أقل من مستوى أخلاقى يمثله الجنرال .. ذلك أن ايفان يمثل الطبقة الوسطى فى المجتمع الروسى فى العهد القيصرى وهذه الطبقة محصورة بشكل قلق ومؤلم بين طبقة الفلاحين والعمال من ناحية .. والطبقتين الاقطاعية والبرجوازية من ناحية أخرى .. والسعور بالنقص خصيصة مميزة للطبقات الوسطى عامة تلك التى تقف على الحافة الحرجة بين قاعدة الهرم الاجتماعى وقمته ... كل ما يمكننا أن نؤكده هنا أن ثمة علاقة قوية بين مركب الذنب ومركب النقص .. وعلى علماء النفس أن يزيدونا علما بطبيعة هذه العلاقة !!..

ولكن لنقف هنيهة كى نتذكر شيئا ..

فإذا كان الشعور بالذنب ـــ أو مركب الذنب ـــ عميقا فى سيكلوجية الطبقة الوسطى حال انعزالها فبماذا نعلل وجوده لدى « ايفانوف » وهو من ملاك الأرض الاقطاعيين ؟.. الواقع أن مركب الذنب يسود الطبقات الحاكمة فى فترات تدهورها وسقوطها واحتضارها . وايفانوف يمثل فى مسرحية تشيكوف الطبقة الاقطاعية وهى تعانى آلام الاحتضار فلقد كانت البرجوازية الروسية فى صعود .. وكانت طبقة العمال والفلاحين تحاول أن تبلور كفاحها مما كان يعجل من ناحيتين باحتضار الطبقة الإقطاعية .. ويقول (جانكو لافرين) Janko Lavrin فى كتابه الرائع « مقدمة للراوية الروسية » فى معرض حديثه عن « أوبلوموف » بطل رواية جونشاروف الشهيرة .. يقول إنه كان الضحية التى تحتم عليها أن تكفر عن جرائم طبقتها ـــ طبقة الملاك ـــ خلال أجيال من استبعاد الفلاحين « دون أن تتكلف أى مجهود ذهنى أو إرادى » .. ولنأخذ تولستوى مثلا

رائعا لهذه الطبقة التى يمزقها مركب الذنب حال احتضارها .. وهذا المركب يصلح مفتاحا نفسر به فلسفة تولستوي وأعماله الروائية وحياته .. فلقد كان — فى رأيى — يكفر عن تاريخ طبقته، ذلك التاريخ الأسود الدامى !! وإذا كان مركب النقص يتحول إلى مركب ذنب كنوع من إراحة النفس بتحميلها كل المسئولية ، فإنه أيضا يتحول إلى مركب عظمة كنوع من التعويض كما حدث « لبوبريشتين » بطل « مذكرات رجل مجنون » لجوجول . فهو الآخر كاتب حسابات يعانى شعورا بالنقص — أو عقدة نقص — فينصب نفسه ملكا لأسبانيا ويؤخذ إلى مصحة عقلية كحالة مستعصية !!.. لابد أن تشيكوف قد قرأ قصة جوجول هذه عشرات المرات قبل أن يكتب « موت الكاتب » !!..

تبقى أمامنا بعد ذلك مشكلة موت إيفان شيرفياكوف .

وتذكرنى غرابة موت إيفان بموقف شهير طالما دوخ النقاد .. ذلك هو تردد هملت فى قتل عمه عندما سنحت له الفرصة والعم يصلى . هذا الموقف الذى أطلق عليه النقاد اسم « أبى الهول » فى الأدب الإنسانى .. وها هو تشيكوف يقدم لنا أبا هول جديد حين يقول فى ختام القصة أن إيفان ألقى بنفسه على الأريكة كما هو فى معطفه الجديد .. ومات » ..(٦)

---

(٦) كلمتا « معطف » ، « موت » .. تؤكد لنا أن تشيكوف كان لايزال يرتدى معطف جوجول . وسيتضح لنا هنا أن تشيكوف قرأ « المعطف » عشرات المرات قبل أن يكتب قصته !!

ولقد تحدثنا عن جانب من جوانب الشبه بين إيفان وهملت فى سياق هذا الحديث .. ونضيف أنه ليس من قبيل المصادفة أن يموت هملت فى مسرحية شكسبير ، وأن ينتحر كل من إيفانوف ـــ بطل مسرحية إيفانوف ـــ وتريبليف ـــ بطل مسرحية النورس ـــ لتشيكوف ، وأن يموت بطلنا إيفان فى ختام قصتنا « موت الكاتب » !..

ولكن موت إيفان فى نظرى يرفضه الاعتبار الفنى لا العقلى . فلكى يكون الموت معقولا يجب أن يكون نهاية لتطور درامى نام .. ولكى يكون نهاية للتطور الدرامى يجب أن يكون أولا أمرا ممكنا ومعقولا .. وموت إيفان أمر معقول إلى أبعد الحدود فهو يشبه موت « أكاكى » Akaky بطل « المعطف » لجوجول .. وأكاكى مثل إيفان كاتب بسيط .. وكانت غاية غايات وجوده أن يشترى معطفا !..

ويستطيع أكاكى بكثير من الجهد والدأب والإصرار أن يحصل على المعطف فيرتديه ويحس لأول مرة فى حياته أنه كائن ذو أهمية .. أنه كائن موجود .. ولأول مرة يعجب به زملاؤه ورؤساؤه . ويقيم أحد الزملاء له حفلا احتفالا بالمعطف .. ولكن .. أثناء عودة أكاكى من الحفلة متأخرا ينقض عليه لصان ويضربانه حتى يغمى عليه ويسلبانه المعطف .. أعز ما يملك فى الوجود .. بل الشيء الوحيد الذى يملكه .. بل سلباه وجوده !.. وهكذا يموت أكاكى حزنا على المعطف !!..

جاء موت أكاكى طبيعيا ومقنعا لأنه نهاية تطور درامى تام : فلقد استطاع جوجول أن يلخص وجود بطله فى المعطف .. أن يربطه وجدانيا بالمعطف .. أن يجعل المعطف جزءا من روح أكاكى .. بل روحا له .. وحين سلب اللصان المعطف كان لابد لأكاكى أن يموت فلقد سلباه روحه !! إننا لا نستغرب موت « أكاكى » كما نستغرب موت « إيفان » لا لأن موت إيفان — فى حد ذاته — أمر بعيد عن الإمكان والاحتمال والمعقولية ولكن لأنه لم يأت نهاية لتطور درامى تام كما هى الحال مع أكاكى .. وهكذا نرد لا معقولية موت إيفان إلى نقص فنى . والحق أن القصة تافهة وهزيلة من حيث البناء الفنى . بل إننا لنسميها قصة بغير قليل من التجاوز . ذلك لأن شكل القصة القصيرة أضيق من أن يتسع لموضوع موت الكاتب .

والشكل الضيق لا يلبث أن يخنق الموضوع الكبير ويقتله إذ يورط الكاتب — كما تورط تشيكوف — فى السرعة والإجهاض والتلخيص مما لا يسمح بتطوير الفعل الدرامى تطويرا تاما .. ولو اختار جوجول شكل القصة القصيرة لموضوع المعطف لما سمح له ذلك الشكل الضيق بالتطوير الدرامى ولورطه فى السرعة والإجهاض والتلخيص وعندها موت أكاكى يصبح غريبا كموت إيفان بالنسبة للقارىء . ولو اختار تشيكوف لموضوعه شكل الرواية القصيرة Short Novel لكان بين أيدينا الآن عمل روائى كبير يقف ندا « لمعطف » جوجول إن لم يكن أكثر روعة .

فقصة « موت الكاتب » ليست أكثر من تخطيط (أو اسكتش) لرواية صغيرة أو كبيرة .. ذلك لأن القصة القصيرة النموذجية هى

تلك التى تلتزم « وحدة الزمن » أو « وحدة اللحظة » . وتكون فيها هذه اللحظة الزمنية فى حالة حضور .. إنها فعل درامى فى حيز من الزمن .. وقد بدأت اللحظة الحاضرة فى قصتنا بالعطسة وانتهت بقول إيفان « وحتى إذا لم يكن يظن ذلك الآن فقد يظنه فيما بعد » .. إلى هنا وتنتهى اللحظة الحاضرة ويقف نمو الفعل الدرامى ليصبح الجزء الثانى من القصة تخطيطا سريعا . إذ يفاجئنا تشيكوف بنقلات زمنية كبيرة لم يصل دراميا بينها وبين اللحظة الأولى ويسيطر على هذا الجزء الطابع الإخبارى الذى لا يسمح بتنمية الفعل الدرامى ــ أو أزمة إيفان ــ ولا بتطويره .. فنحن نعرف بطريقة إخبارية أن إيفان عاد إلى منزله وأنه قص الأمر على زوجته ولكنا لا نعرف كيف عاد ولا كيف قص !! ونعرف أن إيفان ذهب إلى الجنرال فى اليوم الثانى ثم فى يوم ثالث .. نعرف ذلك فى صورة إخبارية دون أن يصور لنا تشيكوف كيف أمضى إيفان تلك الأيام الثلاثة .. ولا كيف تطورت أزمته داخليا . فلقد أسقط تشيكوف مسافة زمنية قدرها ثلاثة أيام أو اضطر إلى ذلك لضيق شكل القصة القصيرة عن الموضوع . مما أحدث فى المسار الدرامى فجوات كبيرة حالت دون أن تتطور أزمة إيفان بطريقة تصاعدية يصبح معها موته نهاية طبيعية أو حتمية كقمة لهذا التطور . ومن هنا بدت نهاية إيفان غريبة ولا معقولة بعكس نهاية « أكاكى » فى « المعطف » ..

كان لابد أن يموت إيفان كما مات « أكاكى » .. وموت الاثنين نوع من الانتحار .. كذلك الموت الإرادى الذى تعرفه بعض قبائل الهنود الحمر حيث يجلسون صامتين حتى يموتوا ..!!

إننا نموت عندما نحس أننا غير قادرين على الحياة .. أو غير صالحين للحياة .. أو عندما نحكم على أنفسنا بالموت ..

ولقد حكم إيفان على نفسه بالموت كنوع من التكفير الإرادى عن الذنب !!

أدباء وأدباتيون

مخدوعون أو مخادعون .. أولئك الذين يعتبرون دعوة « الأدب للحياة » دعوة إلى أدب شعبى . أما المخدوعون فضحايا فهم سطحي خاطيء للمسألة ، وإليهم نمد أيدينا في عطف وحب وأمل وإليهم وحدهم نتوجه بالحديث . أما المخادعون فيرمون مع سبق الإصرار — إلى تمييع المسألة وطمس معالمها ويقصدون إلى التنفير من دعوة الأدب للحياة بإخفاء حقيقتها وراء صورة تائهة مخيفة . ولسنا نعلق على هذا النوع أملاً . كما أننا — بصراحة — لا نشعر نحوهم بعطف أو حب أو احترام . فهم يقابلون بحق بين دعوة «الأدب للأدب » ودعوة « الأدب للحياة » ولكنهم إذ يرادفون بسوء نية بين الأدب الشعبى للحياة فإن الأدب الشعبى يصبح بطريقة ميكانيكية مقابلاً لدعوة الأدب للأدب ، رغم أن بعداً شاسعاً بين المدلول الشائع للأدب الشعبى والمدلول الحقيقى لأدب الحياة يجعل من عملية المرادفة بينهما عملية ذات نتائج تبلغ حداً من الخطورة يضعها في مستوى التجريم ..

فهذه المرادفة تسمح للبعض بأن يقول أن الأدب للحياة دعوة للهبوط إلى مستوى الشعب !.. وحين تصور المسألة للضحايا هذا التصوير فإنهم سيفضلون — معذورين — البقاء في مستواهم الآني

الأعلى من مستوى الدهماء « والغوغاء والسوقة والصعاليك » !..
وشكراً للعقاد الذي علمنا هذه المترادفات لمفهوم الشعب لديه . ثم
معنى هذه المرادفة ذوبان فردية الأديب فى محلول جماعى ، فى انضواء
قطيعى لا يسمح لذاتية الأديب بالتحقق والتجسد والتفرد . وإذ
تصور المسألة للضحايا بهذه الصورة الشنيعة ، بين أدب يتيح لذاتية
الأديب أن تتحقق ــ الأدب للأدب ــ وأدب يلغى هذه الذاتية
ويذيبها ــ الأدب للحياة ــ! .. فإن الضحايا سيختارون التفرد
والتأله والاستعلاء ليقفوا من الأدب للحياة موقف الدفاع عن
النفس . وهذه المرادفة هي التى تسمح للمجمعيين أن يلطموا الخدود
ويشقوا الجيوب على اللغة العربية . إذ تصبح دعوة الأدب للحياة
دعوة إلى العامية مادامت في ظنهم دعوة إلى أدب شعبي ، وبذا تكون
مؤامرة دنيئة يراد بها القضاء على لغة القرآن .. ومصادرة
الأسلوبية .. وغلق المجمع اللغوى المقدس !.. وهذه المرادفة أخيراً هي
التى تسمح للبعض أن يلبس قناع الواقعية نزولاً على مقتضيات قانون
العرض والطلب فى الإنتاج الأدبي . فما دامت سلعة « الشعبية » هي
الرائجة المطلوبة فليكتب من يشاء عن الشعب . ولكنك حين تمتحن
كتابات هذا النوع البهلواني المقنع فأنت بلا شك واجد فيها أساساً
عريضاً من سوء النية أو من الغباء . فهو يكتب عن الشعب بروح
أخرى غير شعبية .. روح مضادة للشعبية .. يخفيها ببراعة وراء
الأسماء الشعبية في قصة أو الاستعارات الشعبية في قصيدة أو الأجواء
الشعبية في مسرحية أو الشعارات الشعبية في مقالة . أو هو يكتب عن
الظواهر الشعبية بلا وعي للعلاقات الموضوعية بينها .. بلا وعى
لأسبابها وعللها ودلالاتها الجذرية العميقة المتشابكة . بلا وعي

للصراع .. للحركة الصاعدة التي تعتمل تحت طبقات الجليد والتي تحاول أن تتكشف عن نفسها من خلال كفاح بطولي مستميت مع عوامل الضغط والزمهرير .

كم يبدو الأمر غريباً للقارىء لو عرف أنه في داخل الأدب الشعبي ذاته ـــ ذلك الذى يحسب أو يراد له أن يحسب مقابلاً لدعوة الأدب للأدب ـــ تعتمل المعركة الحادة نفسها بين أدب شعبي « للحياة » وأدب شعبي « للأدب » !

فهناك نوعان من الأدب الشعبي موسومان بالشعبية[٧] وفي هذا فقط يستويان .. في مجرد الاسم .. ولكنهما يتنافران من حيث الجوهر ، من حيث المضمون .. فيندرج أحدهما تحت دعوة الأدب للأدب ويندرج الآخر تحت دعوة الأدب للحياة . ومن حق القارىء أن يعرف أي النوعين هو الشعبي حقيقة من حيث المصدر والمحتوى والخصائص والغاية كي يستطيع في يسر أن يفرق بين آداب الحياة وآداب الموت .. التي كثيراً ما تدرج معاً ـــ كذر للغبار في العيون ـــ تحت اصطلاح واحد كالشعبية أو كالالتزام . وهكذا سنتطرق بالقارىء في النهاية إلى هذه المشكلة التي أصبنا من الصراخ عليها بالصداع .. مشكلة الالتزام .. لنساهم في وضع حد لتصادم مفاهيم الالتزام كأنها جماعة من العميان تتسابق داخل مساحة مسورة . وسنختار الأدب الشعبي نافذة نطل منها على هذه الدعاوى والأكاذيب والتضليلات المتراكمة .

---

(٧) يراجع كتاب « الأدب الشعبى » لأحمد رشدي صالح .. وهو من أروع ما أخرجته المطبعة المصرية فى فترة ما بعد الحرب .

الأدب عمل ذهني . وما يفرق بين نوعي الأدب الشعبي هو العلاقة بين العمل الذهني والعمل اليدوى في كلا النوعين من حيث الاتصال أو الانفصال . وظاهرة انفصال العمل الذهني عن العمل اليدوي ظاهرة حديثة في حساب التاريخ الإنساني الطويل . ففي المنطقة التاريخية التي نسميها بما قبل التاريخ ، كانت ضرورات الحياة تستغرق وقت الإنسان وتستهلك طاقاته وتستنفد غاية جهده ، فلم تكن هذه الضرورات بظروفها القاسية وما تتطلبه من صراع شاق بين الإنسان والطبيعة في سبيل القوت لتسمح بالتفرغ لممارسة العمل الذهني كنشاط مستقل عن العمل اليدوي . فكان هناك ارتباط جذرى بين النشاط الذهني والنشاط اليدوي ، إذ كان الإنسان يعيش لصق الواقع ، وعلاقته تلك الوثيقة بالواقع هي التي كانت تكفل له البقاء في تلك الظروف القاسية . وفى هذه الظروف نتج أدب تلقائى ليشبع ضرورة حياتية .. كان نتاجاً لفعالية وانفعال متبادلين بين الإنسان والطبيعة . وكان متناسباً في تلك الفترة من المساواة الفطرية ـــ مع مستوى العلاقات الاجتماعية . وارتباط هذا الأدب بالعمل ، والشروط القاسية للعمل ، وتلقائية هذا النشاط الذهني كأشباع ضروري لحاجة حياتية .. كل أولئك كان من شأنه عدم الاهتمام بالصنعة والصياغة والمحسنات والتكلف والاصطناع . لقد كان الأدب تعبيراً تلقائيا عن جريان شعورى دفاق وكان أهم ما يميز هذا الأدب واقعيته الضاربة الجذور في تفاصيل الحياة اليومية ، وجماعيته ، وإنسانيته الشفافة .. وكان للأدب في هذه المرحلة من المساوة الفطرية وظيفة تعبيرية فقط .

ورويداً رويداً ، كانت تزداد سيطرة الإنسان على الطبيعة إذ كان يتعهد أدواته وآلاته بالتحسين المطرد لتظاهره في مواجهته للظروف الحياتية القاسية وتكفل له كمية أكبر من الانتاج بجهد أقل . ورويداً رويداً كانت تتسع رقعة الفراغ . وصاحب ذلك حرمان البعض تدريجياً من أدوات الإنتاج لتتركز تدريجياً في أيدي البعض الآخر ، واقترن هذا بحرمان أولئك من نعمة الفراغ التي كفلها التقدم في أدوات الإنتاج وتمتع هؤلاء الذين يتملكون الأدوات ويختزنون فائض الإنتاج بهذه النعمة . وهكذا ظهر التناقض .. وظهر نظام الأجور ، فأصبح هناك من لا يعملون ، ومن يعملون من أجل من لا يعملون . وأصبح في مكنة أولئك أن يشتروا عمل هؤلاء بحد معيشى أدنى روعي دائماً أن يكفل للأجراء مواصلة العمل ليس غير . وهكذا ظهرت السلطة متركزة في تلك الأيدي القليلة التى تتحكم في وسائل الحياة وتملك أن تهب الحياة وأن تقبض الحياة . وظهر القانون الذي يحمي هذا التناقض . فظهر — مثلاً — القانون المدنى الذي يقوم على الملكية الفردية حيث توجد أغلبية لا تملك شيئاً غير العرق والدم والدموع . وظهر القانون الجنائى الذي يرتب العقوبات لحماية الوضع التصاعدي من اعتداءات القاعدة . كما ظهر الأدب الذي يحمي هذه التصاعدية ويدعو لها ويملأ عيون الأغلبية بالغبار وينفث في عروقها خدر السموم . نستطيع أن نسمي هذا النوع من الأدب بأدب السلطة أو الأدب الرسمي أو أدب الاحتراف . وقليلون بل ونادرون أولئك الأدباء الذين قدمتهم الطبقة الحاكمة من صلبها على مر العصور . ولقد كانت أغلبية الأدباء الرسميين منفصلة عن مصدر

اجتماعي قاعدي ، أي عن الطبقة السفلى ، ليرتبطوا نهائياً بالطبقة الحاكمة . هؤلاء يتفرغون من العمل اليدوي ليمارسوا العمل الذهني — الأدب — نشاطاً مستقلاً .. إنهم يحترفون الأدب ويسيرون في ركاب السادة . ولأدب هؤلاء وظيفتان : الوظيفة التعبيرية ومن شأنها التعبير عن السادة وإمتاعهم . والوظيفة السياسية — إن صح هذا التعبير — ومن شأنها الدفاع عن السادة والدعاوة لقيمهم ومفاهيمهم وتوطيد التصاعدية بطبع البناء الاجتماعي في مواجهة الأغلبية الحسيرة بطابع إلهي أزلي . وإذن فبظهور التناقض الاجتماعي ظهرت الوظيفة السياسية للأدب واندمجت في الوظيفة التعبيرية اندماجاً عضوياً . وكانت للأدب — أي أدب — منذ ذلك الحين هاتان الوظيفتان — التعبيرية والسياسية — على مر العصور واختلاف السادة وتباين فنون التعبير والدعاوة والامتاع والدفاع . وكان هذا هو أدب المحترفون الذين تفرغوا من العمل اليدوى . وعلى مر العصور كان للأغلبية أيضاً أدبها وكانت له وظيفتاه التعبيرية والسياسية ، فكان يشبع ضرورتها الحياتية بالتعبير عن أفراحها وأحزانها وآمالها تعبيراً تلقائيا صادقاً مرتبطاً ارتباطاً جذرياً بحياتها التي ترتبط بالعمل وتتوقف عليه .. هذا من ناحية .. ومن ناحية أخرى كان أدب الأغلبية يتمرد على التصاعدية ويجسد التناقض تجسيداً ثورياً هادفاً .

وهكذا نجد طوال التاريخ الإنساني تياراً أدبياً هابطاً من القمة إلى القاع .. من السلطة وأدبائها إلى الجماهير المحكومة الأسوانة . يحمل هذا التيار — بوظيفته السياسية — رواسب يهيلها على عقول الجماهير

فتتراكم لتلفع الملايين بالعدمية واليأس والسلبية والغيبية .. يقابله تيار آخر صاعد من القاع إلى القمة يزيح ــ بوظيفته السياسية ــ الرواسب ما أمكن ويخرب في القمة ما أمكن ويتمرد على القاعية والتناقض ويبعث الحيوية والأمل والإيجابية ، وينزع في إصرار إلى مستقبل من النور والخبز والحرية والسلام . هذا وظاهرة اتصال العمل الذهني بالعمل اليدوي التي قلنا إنها كانت موجودة فيما قبل التاريخ وقبل التقدم الآلى وقبل ظهور التناقض الاجتماعي والتي كانت شائعة بالنسبة للأفراد كافة في حال المساواة الفطرية ، ثم أصبحت حكماً سيزيقياً[8] على الأغلبية من الأجراء على مر العصور بريئة منه أقلية من السادة .. هذه الظاهرة تواجهنا عندما ندلف إلى القرية موطن الأدب الشعبي بتياريه . إذ يواجهنا صراع حامي الوطيس بين تيارين يهبط أحدهما ممن انفصلوا عن طبقة الأجراء واحترفوا الأدب وارتبطوا بكبار الملاك ، ويصعد الآخر من صميم طبقة الأجراء ، فلكل منهما مصدره الاجتماعي ومحتواه وخصائصه وغايته ، ولكل منهما وظيفتاه ــ التعبيرية والسياسية ــ: على أن عراقة الأدب الشعبي واصطدام تياريه كل منهما بالآخر كان من شأنه التداخل والتزاوج بينهما بطريق التواتر مما يحتاج إلى عملية غربلة في جميع فنون الأدب الشعبى تستغرق وقتاً طويلاً وتتطلب جهوداً جبارة وعيوناً فاحصة واعية تستطيع أن تفرق بين المفاهيم « المطبوخة » التي تعوّق الحياة والمفاهيم التلقائية التي تساوق الحياة . ذلك لأن مفاهيم السلطة في اتصالها المستمر بالقاعدة لا تلبث أن تجرى في عروق الجماهير

---

(٨) نسبة إلى سيزيف الشهير .

سموماً تصبح عقيدة ظاهرية تكمن تحتها عقيدة حياتية لا تكف أبداً عن التمرد والصراع .

فأدب السلطة .. أدب الاحتراف .. أدباء الندماء .. يعبر عن حياة السادة ويؤكد أزلية التصاعد .. بينما يعبر أدب الشعب .. أدب العمل .. عن حياة المسودين ويتمرد على التمايز والتصاعدية . ولنحاول أن نقابل بين هذين التيارين في المثل الشعبي وهو أحد فنون الأدب الشعبي . نرى السلطة تؤكد التمايز بين الإنسان والإنسان وتبرر هذا التمايز :

« لما أنا أمير وأنت أمير .. من يسوق الحمير ؟؟ » .. ولكن الحياة تصر على المساواة بين الإنسان والإنسان لأننا جميعاً « أولاد تسعة أشهر » .. والسلطة تسوق ملايين العمال إلى أعمال السخرة .. ثم تحث السوائم على الإخلاص في العمل ولو كان بلا مقابل لتبرر السخرة : « اشتغل بقلبك ولو كان صخرة » !!.. وأما الحياة فتصر على الأجر : « أعط الأجير حقه قبل ما ينشف عرقه » .. وتصر على التكافؤ بين الجهد والأجر : « الأجر على قد المشقة » .. والسلطة تصر على التناقض « تمسك بنحسك لا يجيك أنحس منه » !.. والحياة تتمرد على التناقض : « ابن مين اللي محمول .. ابن اللي عندها المأكول . وابن مين اللي ماشي .. ابن اللي ما عندها شي » . و « أبوك مات من الجوع .. قال : هو لو طال حامض كان مات !? » . والحياة تتمرد على من يأكلون ولا يعملون : « وآكل شارب على الحمار راكب » .. وتتمرد على استغلال الإنسان

للإنسان : « اخدموني وأنا سيدكم » و .. « إجري يامشكاح للي قاعد مرتاح » و « إذا رأيت الفقير بيجري اعرف أنه بيقضي حاجة للغني » .. والحياة تتمرد على البطالة .. فالبطالة هي الجوع والتشرد .. فتحث السيد المالك على إيجاد عمل للعاطل ولو أن يحفر بئراً ثم يعود فيردم هذا البئر « احفر بير واردم بير ولا تعطل الأخير » .. والحياة لا تعرف التأجيل والتسويف ولا تعرف جنة في الغيب تؤجل إلى ما بعد الموت : « إحييني النهارده وموتني بكرة » .. والحياة تريد الخبز لا الوعود ولا القول المعسول : « إشبعني من بطني » .. والحياة تريد السلام . فهذه أم حسرى تنصح ابنها الذي سيق وقوداً لحرب المطامع فتقول :

خايفة عليك م الحرب ياقلبى
لياخدك هيب النار ياشلبي
يا ولدي اوعى تقف في الحرب من قدام
لياخدك هيب النار ياعجبان ..
يا مين يقول لي درب اللظى سدوه
كفوا البنادق والبارود كبوه !!

هذا وأدباء القرية الذين لم يتفرغوا من العمل اليدوي ولم يحترفوا الأدب ولم يتكسبوا به .. أولئك مرموقون من الجماهير بالإجلال والاحترام والتقدير . وأما أديب السلطة ، هذا الذي تفرغ من العمل واحترف الأدب ومضى يطرق به الأبواب العالية ، هذا يسميه الشعب بـ « الأدباتي » .. وهي تسمية لاذعة ساخرة في العرف الشعبي تتضمن بالغ احتقار لهذه الفئة التي يعني الأدب عندها كل ما

يرضي السادة من إمتاع لهم ودفاع عنهم . فهم ضيقوا الأفق محدودون بقضبان الصنعة والتكلف والزخرفة وهم ندماء السادة وسلاحهم في آن . وهم عاجزون عن إرضاء حاجات الأغلبية الروحية بحكم ارتباطهم بالسادة .. وهم الآباء المجهولون لنظرية الأدب للأدب رغم أن السيادة التي يخضع لها الآن دعاة الأدب للأدب أصبحت سيادة غير مباشرة .. وأصبحت تبعيتهم للسلطة تبعية غير مباشرة .

لندقق النظر .. ما من أدب على الإطلاق في تاريخ الإنسانية الطويل يمكن أن يسمى أدباً للأدب سواء في لغة العامة أو في لغة الخاصة (الفصحى) .. والمخادعون يعلمون أن للأدب — أي أدب — وظيفتين في مجتمع التناقض .. الوظيفة السياسية مندمجة في الوظيفة التعبيرية بحيث لا يمكن الفصل بينهما . وتتحد ملامح الوظيفة السياسية بما إذا كان الأدب أدب السلطة واتباعها وأبواقها — في سيادة مباشرة أو غير مباشرة — أو أدب المحكومين البعيدين عن السلطات . إن هذا الذي يصر المخادعون والمخدوعون — الأدباتيون — على اعتباره أدباً للأدب هو في جوهره أدب حياة .. وأدب إنساني .. ولكن أية حياة ؟.. وأي إنسان ؟.. هنا مفترق الطرق !.. وهنا مربط الفرس كما يقولون .

رأينا فى الأدب الشعبي نوعين من الأدب .. أولهما أدب السلطة وهو يعبر عن حياة السادة ويشبع نزوعهم إلى الترف والمتعة والزينة .. ثم هو يبرر هذه الحياة .. وهذه السيادة ، ويؤكدها ويحميها ويدعو لها ، ثم هو ينشر في المسودين التشاؤم والسلبية والقدرية

والهزيمة كطريقة من طرق الدفاع عن الإنسان السيد . وأحياناً تكون هذه التشاؤمية والسلبية والهزيمة تعبيراً عن حاضر السلطة المأزوم في فترات انهيار الطبقة الحاكمة وصعود طبقة أخرى تنتزع السلطان رويداً رويداً إذ تتحكم في وسائل الانتاج عند تغير هذه الوسائل في فترة تاريخية معينة .. والنوع الثاني الذي قابلناه في الأدب الشعبي هو أدب المسودين وهو يعبر عن حياة هؤلاء ويتمرد على هذه السيادة . فأدب المحترفين إذن ليس أدباً للأدب .. وإنما هو أدب حياة معينة — حياة السادة — .. وهو أدب إنسانى بمعنى معين — الإنسان السيد — .. هذا المعنى النسبى للحياة .. وللانسان هو مانريد أن ندق عليه حتى لانتورط عندما نتحدث عن الأدب فى الاطلاق والتجريد والتعميم . فما من أدب وجد في تاريخ البشرية — بعد ظهور التناقض الاجتماعي — إلا وكانت له هاتان الوظيفتان معاً .. التعبيرية والسياسية .. والقول بأدب للأدب إن هو إلا تضليل وزعم لايثبت على أساس من واقع أو من تاريخ . وإذن فكل أدب فى كل مراحل التاريخ التي أعقبت التناقض هو أدب متحيز .. وأدب دعاية إما لأيديولوجية صاعدة أو لأيديولوجية هابطة . ولافتة « الأدب للأدب » لافتة مغرية مصطنعة مكتوبة بحروف من العسل لتخفي وراءها حقيقة تحيز أنصار الأدب للأدب . وإذن لم تعد المشكلة أن يكتب الأديب عن السادة أو عن المسودين .. وإنما هي مايستهدفه الأديب بالكتابة عن أولئك أو عن هؤلاء . فالواقع أن الأدب يعبر عن أي حياة . ولكن الذي يفرق بين أدب وأدب هو الغاية التي ينشدها الأديب من تصويره لحياة السادة أو لحياة المسودين . فقد يصور حياة

السادة ليبررها ويدافع عنها .. وهو نوعياً .. كذلك الذي يصور حياة المسودين ليبررها ويرد ظواهرها إلى علل غيبية محاولاً أن يطمس الصراع وأن يعوق تمرد المسودين على التناقض بالتخدير والسموم . فالغاية هنا واحدة رغم اختلاف نوع الحياة التي يصورها كل منهما . وقد يصور الأديب حياة المسودين ليجسد ماوراءها من تناقض غير مشروع وغير إنساني يمد جذوره في أعماق المجتمع فهو يضع يد القارىء بتعبير جوركي على « الخيط الذي لا يُرى » .. الخيط الخفي الذي ينتظم جميع هذه الظواهر .. فهو يعلن التمرد على هذا التناقض ويبتعث في نفس القارىء هذا التمرد . وهو نوعياً كذلك الذي يصور حياة السادة ليبرز ماتقوم عليه هذه الحياة من تناقض غير مشروع وغير إنساني . العبرة إذن أولاً وأخيراً بما يستهدفه الأديب من كتابته رغم اختلاف المجال الذي يغمس فيه الأديب قلمه . ومايستهدفه الأديب هو مايلتزم به الأديب . وإذن فالعبرة بهذا الذي يلتزمه . لا بمجرد التزامه . لأنه لابد ملتزم .. لابد هادف بكتابته — شاء أو لم يشأ — إلى غاية تحددها له وضعيته بالنسبة للتناقض الاجتماعي .. وضع طبقته بالنسبة لمتجه التطور أو موقفه بالنسبة لهذا التناقض . وموقفه بالنسبة لاتجاه الحركة التاريخية . معنى هذا أن الالتزام مفروض في الأديب .. مفروض على الأديب أيا كانت غايته من هذا الالتزام — ويبقى من حقنا دائماً أن نكشف في كتابته عن هذه الغاية إذ لم تعد المسألة مسألة أن يلتزم أو لا يلتزم لأنه مجبر على الالتزام . مجبر على اتخاذ موقف . هذا الموقف هو الذي يحدد نوع التزامه .. واتجاه هذا الالتزام . ونحن هنا نصدر من فهم جديد للأدب يعتبر الأدب كأى نشاط إنساني ظاهرة اجتماعية ، ومعنى هذا خضوع

النشاط الأدبي للتفسير نفسه الذي يخضع له كل نشاط اجتماعى .. ومقتضى هذا الفهم رفض النظرة الأثيرية للأدب التي تقوم العمل الأدبي في ذاته بمعزل عن وعائه ــ عن مجتمعه ــ والتي تطبعه بطابع إلهامي شيطانى فتجعل من عالم الأدب عالماً فوق المجتمع وفوق الطبيعة وفوق كل حتمية وكل ضرورة وكل قانون .. عالماً « ميتاً أدبياً » كالعالم الميتافيزيقي . ومن شأن نظرتنا إلى عالم الأدب كظاهرة إجتماعية اعتبار الفنان ــ لا أنا إلهية متوحدة ــ بل كائناً إجتماعياً له في الوقت نفسه ذاتيته وهو يستمد قيمته لا من مجرد هذه الذاتية المقفلة بل من تكامل لازم وضروري بين هذه الذاتية وبين كيونته الاجتماعية . فهذه الذاتية متأثرة بالمحيط الاجتماعي مؤثرة بوجه من أوجه النشاط الانساني في المحيط الاجتماعي . وتبادل التأثير هذا لا يسمح بزعم انعزال . فالفنان في أشد حالات توحده وتفرده وانغلاقه وانعزاله منضو بوجه من الوجوه مؤثراً ومتأثراً .. فاعلاً ومنفعلاً . وعندما نقول أحياناً أن أديباً ما انعزالي فليس معنى هذا انتفاء التفاعل البندولي بين المجتمع والذات ، وإنما نعني به تخلفه عن مسايرة اتجاه الحركة الاجتماعية الصاعدة الهادفة ــ في فترة تاريخية معينة ــ إلى توطيد منطق التطور . فهو انعزالي بالنسبة لموقفه من هذا الاتجاه . أما بالنسبة لتفاعله مع المجتمع فهو منضو بالضرورة في حركة أخرى مضادة تستهدف تعويق التيار الجارف في صراع مستميت . فما من أديب إلا وهو منضو إما في تيار أمامي أو في تيار ورائى . وانضواؤه في هذا التيار الأخير هو ما نسميه نسبياً بالانعزال . معنى هذا أن وراء كل أديب موقفاً اجتماعياً معيناً ــ أدرك أو لم يدرك ــ يجب أن نفتش عنه فيما يقدمه إلينا من عمل لنعرف مع أي الحركتين يسير .

ومعنى هذا أن الحيادية في الأدب ـــ تلك التي يزعمها أنصار الأدب للأدب ـــ أكذوبة كبرى يجب فضحها . فالأديب محكوم عليه بالانضواء .. بالالتزام .. إما بأن يساير تيار التطور وإما بأن يضاد هذا التيار . أما الأديب الأثيري .. وأما الموقف الحيادي للأديب .. فحالة لم تحدث بعد على سطح هذا الكوكب ولن تحدث . لأن من طبيعة العمل الأدبي ونوعيته إستحالة الوقوف موقف الحياد من صراع يدور في ساحة المجتمع . فالعمل الأدبي بطبيعته نشاط إنساني في مواجهة مجتمع . إنه علاقة بين الأديب والمجتمع يلعب العنصر الذاتي في هذه العلاقة الدور الأول . ويتأثر هذا العنصر بوضعية الأديب في المجتمع . يعبر الأديب عن هذه الوضعية ويستهدف حمايتها أو تغييرها تبعاً لمقتضى الحال واتجاه التطور . والموقف الحيادي للأديب أمر غير متصور لأنه في مجتمع الصراع محكوم عليه بالمشاركة في الصراع على نحو ما .. إذ لايتصور حياد الإنسان إلا في حالة واحدة ليس غير : عندما لاتتوقف الحقيقة على تدخل ذاتي أو تأويل شخصي .. أي عندما تتوقف الحقيقة على منطوق الموضوع لا على تدخل ذاتي بالتأويل .. شأن المعرفة العلمية في العصر الحديث في الرياضيات والعلوم الطبيعية والعلوم البيولوجية ـــ وإن كان يجوز فيها التدخل الشخصي ـــ إلا أنها أبرز وآمن مجالات الموضوعية وأبعدها عن التدخل الشخصي إذ يمكن أن يقف الإنسان منها موقف الحياد . إنها مجالات للعلاقة بين الإنسان والطبيعة . والحقيقة العلمية فى هذه المجالات لاتهدد وضعية العالم الاجتماعية تهديداً مباشراً . وبذا ترفع الحصانة عن كل معرفة لاتتوفر

فيها شروط المعرفة العلمية من إمكان التوقف على منطوق الموضوع وانتفاء للتدخل الشخصي . فلا تتصور الحيادية في العلوم السياسية والاجتماعية والأخلاقية والسيكولوجية الشائعة كما لاتتصور في الأدب والفن والفلسفة مالم تدرس هذه المجالات جميعاً على أساس من القانون الطبيعي .. قانون الديالكتيك .. فنحن إذن لانقصد إلى أن هذه المجالات محرومة من الموضوعية إطلاقاً كما قد يتبادر إلى ذهن القارىء ، وإنما نعني أن دراستها على أساس غير جدلي هو الذي يسمح بالتدخل الشخصي . وأما دراستها جدلياً فهي وحدها التي تتوفر فيها الموضوعية . وفي هذه المجالات المحرومة من الحصانة — بمعنى — يكون علينا دائماً أن نحفر عن هذا التدخل . فالموضوعية — القائمة على أساس غير جدلي — في هذه المجالات تعبير خادع ومجازى يقتضي غير قليل من الحذر والتربص .. وعلينا عندما نواجه احد هذه المجالات أن نواجهه على أساس من الحقيقة العلمية الموضوعية التى يصرخ بها منطق التطور فالأدب إذن ظاهرة إجتماعية لا يتصور معها حياد .. وعلى حد التعبير القانوني نقول إن براءة ذمة الأديب أمر غير متصور . فذمته دائماً وأبداً مشغولة محملة بالتزام . وتحدد نوع هذا الالتزام ومضمونه وغايته مصلحة الجماعة التى يرث وضعيتها في البناء الاجتماعي .. أو بمعنى آخر موقفه من طرفي الصراع .

ينتج من هذا أن ليس ثمة أدب للأدب على الإطلاق سواء في لغة الخاصة أو في لغة العامة . وقد رأينا هذا جيداً في محيط الأدب الشعبي وهو أدب العامية . ونستطيع أن نراه فى أدب الفصحى . نستطيع أن نقرأ أدباً لأنصار الأدب للأدب فتكشف لنا العين الفاحصة أنه ليس

للأدب كما يزعمون بل هو أدب لحياة معينة .. وإنسان معين .. وهو أدب ملتزم بغاية معينة يسعى إليها .. وينتج من هذا كله بطلان المقابلة بين الأدب الشعبي على إطلاقه والأدب للأدب . وينتج أن الذي ينبض بروح صاعدة ــ سواء في أدب العامية أو في أدب الفصحى ــ هو أدب للحياة .. وأدب إنساني وأدب ملتزم ــ كالأدب للأدب ــ بمعنى نسبي يجب ألا يخدعنا عنه تصادم الدلالات للاصطلاح الواحد . والمسألة بعد لم تعد مسألة هبوط الأديب إلى مستوى الغوغاء كما يصورها العقاد ، مادامت المعركة ، كما رأينا ، دائرة رحاها في أدب الغوغاء أنفسهم .. وقد يكتب العقاد أو طه حسين أو توفيق الحكيم أو تيمور بالعامية ويظلون مع ذلك في زمرة (الادباتيين) .. والادباتيون في نظر السلطة أعلى من مستوى الغوغاء .. ولكنهم في نظر الغوغاء .. فئة محتقرة .. ويمكننا بعد هذا أن نكشف الأدباتيين .. والتجار المقنعين وأن نفتح أعين أولئك الضحايا المخدوعين .

وهكذا أيضا لم تعد المسألة مسألة عامية أو فصحي أو عجمى مادامت المعركة بين الأدب الشعبى (للحياة) والأدب الشعبي (للأدب) مستعرة داخل الأدب الشعبي ذاته وهو أدب العامية .. ومعنى هذا أخيراً أن القضية لم تعد قضية ذوبان أو توحد ذاتية الأديب . فقد رأينا كيف أن مؤدى نوعية العمل الأدبي استحالة الحياد .. وكيف أن الأديب في أضيق حالات تفرده وتجمده وانعزاله منضوٍ حتماً بوجه من الوجوه .. وكيف أنه محكوم عليه بطبيعة عمله بالانضواء .. ورأينا كيف أن أنصار الأدب للأدب منضوون

وملتزمون ومتحيزون . فكيف تراهم يحتفظون بذواتهم متفردة غير ذائبة ماداموا منضوين بالفعل ومادام في الأنضواء كما يدعون ذوبان ذاتية الأديب في محلول جماعي ؟! فقط نريد منهم أن يعلمونا المعجزة التي تحفظ لهم ذواتهم غير ذائبة رغم انضوائهم ..!!.. والحق أنهم يعنون في النهاية أن انضواءهم وتحيزهم والتزامهم هو وحده الذي يتيح لمن ينضوي معهم أن يحقق ذاته .. أما أي انضواء مغاير .. وأي تحيز مغاير .. وأي التزام مغاير .. فمن شأنه ذوبان ذاتية الأديب .. ثم هم بكل تبجح يفترضون أن هذا شيء قابل للتصديق والاجازة ، وأننا من السذاجة والغفلة وطيبة القلب بحيث نصدق هذا اللف وهذا الدوران .. وعلى حد تعبير أبي العلاء :

هذا كلام له خبـــيء معناه ليست لنا عقول !..

ترى هل لنا عقول ؟؟

هذا ما يشك فيه الأدباتيون !..

قصائد من السودان

من السودان يجيء النيل دافقاً وحنوناً .. يحمل على راحتيه الخبز والحب والخضرة والخصب .. ومن السودان .. تجيء روائع من الشعر دافقة وحارة وحنونة كالنيل .. تحمل قيم الحياة وتبشر بالمستقبل وتلوح بالزهر والسعف والمناديل البيضاء . تجيء منتصرة على جراح الطريق وهي تنتزع البسمة من فكي الحزن وتنتزع الأمل من قسوة العوائق وتحتضن الكفاح في السودان وفي شتى أنحاء العالم من أجل حياة تستحق أن تعاش . تلك هي « قصائد من السودان » للشاعرين الشابين « جيلي عبد الرحمن » و « تاج السر الحسن » .. ووراء كل منهما قصة . قد يختلفان في نقطة الانطلاق ولكنهما يلتقيان كرافدين رائعين في مجرى عام مايزال يواصل سيره البطولي وسط الأحراش .. وقبل أن نمضي نحب أن نوجز الطريق التي سنسلكها إلى الشاعرين :

نحن لسنا من أنصار الفرعنة في النقد .. تلك التي تقفز قفزاً إلى الأحكام النهائية . إنما النقد عندنا إن نتتبع المبدع من خلال أعماله واضعين يد القارىء على المراحل التي مر بها في حياته التعبيرية . وبهذا نحترم المبدع والقارىء معاً .. إننا نؤمن بأن العمل الأدبي نتاج عملية

غاية في العمق والتعقيد ، ومن هنا ينبع إيماننا بأن على النقد أن يصبح بدوره عملية تحليلية عميقة ومعقدة وإلا ظلت المسافة بين المبدع والناقد موحشة وموئسة وعدوانية !

«١» الشاعر جيلي عبد الرحمن

من أسرة عانت مشاق الهجرة في سبيل الخبز . إنه يحدثنا عن طفولته فيقول : « كانت طفولة شقية حافلة بالألم والجدب . فقد هاجرت صغيراً مع والدتي من بلدتي جزيرة صاي بالسودان . واضطرمت في داخلي أحاسيس هادرة .. الغربة .. والفاقة .. والعرق الذي يسفحه أبي » ..

وترسب هذه التجربة في أعماق شاعرنا حتى إذا كبر وتهيأت له أداة التعبير ، عاد إليها فأخرجها حية في حدود التصور الطفولي بكل ما يسكبه ذلك التصور من حلاوة وسذاجة حزينة حائرة ، وذلك في قصيدته « هجرة من صاي » .. وفي المركبة المتوجهة إلى مصر كان جيلي سندباداً صغيراً تداعب قلبه الأماني « ففي مصر فاكهة البرتقال وفيها لذائذ للآكلين » ويروح السندباد الصغير يلون هذا الخيال ويتخيل أباه — الذي كان قد سبقهم إلى مصر — في صورة مشرقة . أليست في مصر لذائذ للآكلين كما قالت أمه ؟ إذن فلابد أن أباه غارق في طيبات مصر !.. ثم تتحطم آمال السندباد الصغير حين يرى أباه ، وتذوب تلك الصورة الحلوة التي جسدها خياله وحرمانه ، فأبوه لا يحيا في الفردوس المفقود ، إنما هو يعيش في « صاي » أخرى يسفح العرق .. وكانت النتيجة محض أمل انفعالي في العودة إلى صاي وإن لم

تتضح بعد الطريق إلى العودة ، ولم تتضح بعد العلاقة بين صاي السودان وصاي مصر !!. ولكن صايا ستصبح عما قريب رمزاً كبيراً يسع العالم كله . وسيصبح جيلي سندباداً من نوع جديد .. سندباداً لا يهرب من أرض المعركة إلى بلاد البرتقال !. وستصبح الهجرة .. بالتغيير .. بالعمل .. بالكفاح .. الهجرة من حياة إلى حياة خطة للعودة إلى صاي . ستصبح العودة إلى صاي بهذا المعنى الكبير قضية جيلي .. قضية حياته وشعره . ولكن هذا التغيير في ذهن جيلي وفي وجدانه لن يأتي فجأة وإنما سيأتي نتيجة تطور طويل ، ستتكشف حقيقة القضية لشاعرنا رويداً رويداً من خلال علاقة حية مع الواقع المصري ، هذا الواقع الذى يمور ويغتلي ويضطرب[1] ! .

وقبل أن يندمج جيلي في الواقع المصرى الخصب ليستمد منه مادة شعره يعبر المسافات إلى « عبري » في حنين مائج ، فتكون مادته الذكريات البعيدة الباهتة « كطيف خالد يسري ، عليه غلالة سوداء ، ذابت في رؤى الفجر » إنه ظمآن إلى أمواه عبرى وطيرها وكثبانها وسفحها وجسرها وأكواخها وجبالها وسواقيها ولعبة العروسة والعريس والمأدبة الاسمية .. ذكريات . وسذاجات .. وأخيلة طفولية طاهرة :

حنيني جارف .. عات　　برغم المسلك الوعر
تراني كيف أنساه　　وقد أودعته عبري ؟

---

(١) نحن نتتبع هذا الخط في حدود القصائد المنشورة بالديوان .. وهناك بلا شك حلقات مفقودة ، قصائد بينية لم تنشر . ولكن هذا لا يحول دون التتبع في حدود الحلقات المعطاة .

فكأن الشاعر ــ في البيت الأخير ــ يسجل ذلك النزاع الحاد الذي بدأ ينشب في وجدانه الرهيف بين علاقتين : علاقة الشاعر بعبري .. بصاي .. تلك العلاقة التي تمده بذكريات بعيدة ورؤى وأخيلة باهتة . وعلاقته بالواقع الجديد ــ الواقع المصري ــ الذي يريد أن يفرض نفسه على وجدانه ويصبح مادة لشعره . والذى لن يلبث أن يعطيه تجارب حية عارمة حاضرة طازجة لا محض ذكريات .. كان الشاعر يحس النزاع الحاد بين الواقع المعاش .. الواقع المصري .. والواقع المتذكر .. صاي .. الذي لم يعد غير عديد من الذكريات الحبيبة والباهتة في نفس الوقت لبعدها . كان يحس أن الواقع المصري يكاد يمتصه ويسرقه من عبري فراح يعلن لعبري وفاءه .. يعلن أنه لن ينسى تراثه وأنه أودعها هذا التراث . ولكن الإنسان لا يستطيع أن يعيش على تراثه فحسب . لابد له من أن يعيش حاضره !. وعما قريب سيكتشف جيلي أن انفتاح وجدانه لما في الواقع المصري من حركة وتوتر وحيوية ليس إنكاراً لتراثه ولا تنكراً لعبري . وإنما هو ــ الانفتاح ــ مزاوجة ومفاعلة بين مادتين .. مادة الواقع الحاضر ومادة الذكريات . وفي هذه المفاعلة إثراء للواقع المصري والسوداني على السواء . إغناء للتراث وللحاضر المعاش معاً .. ولم يكن جيلي حينذاك قد وضع يده بعد على العلاقة بين المعركة في السودان والمعركة في مصر . بل لم يكن قد فهم بعد حقيقة المعركة في السودان حتى يعلم أن أي إثراء للكفاح في مصر هو في الوقت نفسه إثراء للكفاح في السودان ، ولا داعي بالتالي للانغلاق في وجه الواقع الجديد الذي يريد أن يفرض نفسه غنياً قوياً

على وجدان شاعرنا . ولكن الواقع المصري بدأ يطبع في وجدانه الشفاف صوراً جديدة .. وأخيلة جديدة .. وتجارب جديدة .. وبدأت صور عبري تتراجع لتظهر صور الريف المصري ولكن على استحياء في مبدأ الأمر . وذلك في قصيدة « عزاء في قرية » إذ تطالعنا بوادر الريف المصري من خلال وجدان الشاعر .. لقد بدأت تتسلل في هدوء وفي إصرار « والجرة المكسورة انكفأت فأزعجت الخروف ، قد كان ينصب في الزريبة والكآبة في رؤاه » ..

ومع التسلل الهادىء لصور الواقع المحيط كان يتسلل الوعي في هدوء أيضا .. الوعي بالعلاقة بين صاي والريف المصري . لقد وجد صاياً في مصر !.. واتسعت القضية فلم تعد قضية أسرة . ولا قضية صاي فحسب .. وإنما أصبحت قضية كبيرة تسع الريف المصري وتتضمن صايا ومازالت مفتوحة على الإمكان .. لقد كانت في قصيدة « هجرة من صاي » قضية جيلي وعائلته .. ثم أصبحت في « عبري » قضية صاي كلها .. ثم أصبحت فى « عزاء فى القرية » قضية صاي من داخل الريف المصري واحتضنت الفلاحين الذين « يغمغمون ، وفي انكسار يطرقون » ثم هاهي صاي تكبر وتكبر حتى تحتوى « كوريا » لقد عرفت جيلي الآن الصلة بين مأساته ومأساة عائلته ومأساة الفلاحين في الريف المصري والمكافحين في كوريا . فالدجى الذي تحفر كوريا له قبراً هو نفس الدجى الذي يلفع « صاي » ويلفع الريف المصرى . « تبنين قبراً للدجى .. هذا الدجى ترمينه في الهوة الحمراء .. ترمين أسمالي وأحزاني أنا .. في ثورة التعساء والاجراء » ..

عرف جيلي هذا من الحياة الصاخبة فى مصر ومن المد الثورى العظيم على حد تعبير جيلي نفسه ــ سنة ١٩٥٠ ، ١٩٥١ . وبدأ هذا الوعي يلغي المسافات بين صاي ومصر وكوريا . ولكنه حين أراد أن يكتب عن كوريا كانت كوريا محض رمز كفاحي .. كانت فكرة .. معنى .. قيمة .. لا واقعا معاشا . فجاءت القصيدة متعلقة بالشاعر وأحزانه أكثر من تعلقها بكوريا ذاتها . فالقصيدة كلمات عامة وخطوط عريضة : هضبة سوداء .. وتلال يسكنها الموت .. وأشلاء .. وشهداء .. ودم غال .. وثورة تعساء أجراء .. وذلك لأن التعبير الحي المباشر عن صاي أصبح مستحيلاً ، وبنفس الدرجة ، ويعد في مكنة جيلي إلا أن كان أمراً كما أن التعبير الحي المباشر يعبر عن كوريا وأيضاً عن صاي من خلال تعبيره عن المعركة في مصر ، وتعبيره عن المعركة في مصر إنما هو تعبير بطريق غير مباشر عن صاي وعن كوريا ، وهو في نفس الوقت التعبير الحي الوحيد الممكن . وهذا يصدق على قصيدة كوريا للشاعر عبد الوهاب البياتى . فهي الأخرى كلمات عامة ، ويصدق على الكثير من القصائد التي كتبها العراقيون والسوريون واللبنانيون والأردنيون والمصريون عن قضية فلسطين .. كلمات عامة .. نحن مدعوون إلى أن نعبر عن قضية فلسطين وعن أية قضية بطريقة خالية من الهتافة والخطابة والهمشرية !!.. يجب أن تظهر قضية فلسطين من خلال تجربة معاشة لا من خلال تقريرات من الخارج لا نستطيع أن نميز فيها بين طعم شاعر وشاعر . نحن نطالب بالتعبير الحي عن قضية فلسطين وعن أية قضية أخرى .

ويلتقى جيلي بالمناضلين المصريين ويشد على « يد » أحدهم . ويحس أن في قلب ذلك المناضل حناناً حاقداً .. فيسأله « كيف احتملت لظاه في لفح النضال المربد ، وحضنت أحقاد الجياع وصرخة المتشرد !! » وفي قصيدة « يد » كان جيلي مسائلاً يستفسر عن خارج المعركة .. ولكنه يعرف أن « كل المعاني في العيون الظامئات إلى الغد » ويعود « يلفحه السؤال عن الحنان الحاقد » .. ويرتبط جيلي بالواقع المصري أكثر وأكثر ويدخل بعد « يد » — بعد هذا اللقاء وهذا التساؤل — في علاقة صميمية مع المعركة العارمة جنباً إلى جنب مع المناضلين المصريين فيثرى وجدانه ؛ يعمق وعيه وتبدأ مرحلة جديدة في حياته وفي شعره مضمونا وصياغة : فقد كانت الصياغة في « هجرة من صاي ، عبرى ، عزاء في قرية ، كوريا ، يد » هى الصياغة الكلاسيكية بكل كيفياتها : البيتية والتقفية والتقريرية والصور المرصوصة غير المتداخلة غير المتحركة ، والعمومية في التناول والوصف من خارج الحدث .. وعلى بعد . وكانت التجارب تعرض عرضاً عاماً .. تلخيصياً .. مفتقرة إلى حركة النمو الداخلى .. إلى الوحدة الحية . وفي قصيدة « يد » نحس النقطة الحرجة .. النقطة التي سيبدأ بعدها التحول إلى مضمون جديد وصياغة حديدة تلائم هذا المضمون .. صياغة مرنة .. أكثر قدرة على احتواء المضمون الغني الرحب .. وأكثر قدرة على انتمائه وتحضيره وإبرازه .. وبين قصيدة « يد » وقصيدة « شوارع المدينة » حلقات مفقودة .. قصائد لم تنشر .. ولكنا نعرف من « شوارع المدينة » إن جيلي وجد نفسه يواجه مضامين جديدة عميقة متشابكة ، وأحس أن

الشكل القديم لا يتيح لهذه المضامين الحياة بقدر ما يخنقها ويجمدها ويلخصها في قالبيته . فبدأ يستخدم أدوات صياغة جديدة : بدأ يستخدم التفعيلة .. والتقفية غير المتلازمة .. والجريان في العروض .. والتداخل في الصور .. وبدأ يحاول أن يبني كلا مترابطا من جزئيات صغيرة لا من كلمات خطابية عامة .. وبدأ يحاول أن يصف من قرب وأن ينهي الحديث ويخضره . ولكنه لم يستخدم هذه الأدوات إلى الحد الأقصى في « شوارع المدينة » .. فنحن نحس بشيء من تردد الشاعر بين القيم الشكلية القديمة والقيم الجديدة في شوارع المدينة .. « شوارع المدينة المخضوبة البيوت .. بالدخان والزيوت .. نعيش في أعماقها نعيش لا نموت » ..

ولكن الصياغة الجديدة لن تلبث أن تفرض نفسها وبقوة بعد « شوارع المدينة » .. ونلاحظ في شوارع المدينة أن الصور بدأت تكون أكثر تداخلاً وترابطاً وحركة . والتجربة أكثر عفوية والمضمون بعامة أكثر رحابة وعمقاً وشمولاً وأمامية . وإن كانت قضية المدينة ليست بعد بوضوح القضية فى القرية . فثمة تداخل بين القرية والمدينة في القصيدة مصدره إن قضية القرية كانت أكثر قوة لأنها أكثر وضوحاً « مشيت في شوارع المدينة أسامر العيون .. وفي الغناء حول قصر (المالك الكبير) .. تكوم الرعاع .. وأخوة جياع » ! وإن كانت النظرة النسبية تجعل من القرية في مقابل المدينة جنة ليس فيها خوف ولا أسوار « تكمم النهار » ... وهي نظرة لها ما يبررها على كل حال .. حتى إذا ابتعدنا عن النسبية فى « شوارع المدينة » وجدنا القرية بدورها مليئة بالخوف والأسوار مما تجسده لنا

قصيدة « الفجر في القرية » فهناك الدودة التى أهلكت قطن عم سعيد .. والدموع التي تبلل أرض المسجد .. والشكوى الصارخة من الناظر .. والرعب من يده الحديدية .. إن القرية هي الأخرى ـــ بعيداً عن النسبية ـــ « روح تتعذب . وحقد وصراخ فى القلب . وخوف وأسوار » . وفى الفجر في القرية » نلتقي بالواقع المصري الغني بالصور والأحاسيس ، المضطرب بالمشاعر الدراماتية .. الصارخ بالمأساة .. نلتقي بهذا الواقع وقد فرض نفسه على وجدان جيلي نهائيا .. لقد انفتح بعد مقاومة فرضها وفاء جيلي لعبرني ولتراث عبرى . إنه يستقبل الواقع المصري ثم يعود فيعبر عنه في عمق وفي حلاوة وفي موسيقية رائعة . إن جيلي في هذه القصيدة ينجح بامتياز في أن يحقق لمصر مالم يحققه لها شعراؤها .. فهو يصور الفجر .. وحركة الحياة فى الصباح .. والصراع الدائر .. تصويراً نمطياً عبقرياً : « عم سعيد يحضن ابنه .. في الشفتين لمعة سمن ، والديك ينط على السور .. والعنزة تنصت للزير .. يقطر ماء .. يقطر ماء .. » ، « وتلاقت أشباح تمشى .. عبر الدرب .. صوب المسجد .. وصباح القشدة يا أحمد .. وصباح الخير .. وتصافحت الأيدي الخشنة » .. وفي « أطفال حارة زهرة الربيع » نلتقي بجيلي في المدينة وقد أصبحت قضيتها أكثر وضوحاً منها في « شوارع المدينة » .. فقد كانت المدينة في هذه الأخيرة مجرد اطار خارجي من البيوت المخضوبة بالدخان والزيوت . وحارات جرداء في احنائها الشقاء واليأس والرجاء .. وكلمات عامة وضراعات .. وحنين إلى القرية . أما هنا في « أطفال حارة زهرة الربيع » فالمدينة ليست اطاراً

خارجياً وإنما هي مجموعة من العلاقات الحية المتشابكة : علاقة الحارة بالمدينة .. وعلاقة أزمة الحياة فيها من عتمة وجذب وتعفن بالنيون في الخارج وراكب الحصان في الميدان والماء الذي ينساب من نافورة تضاء وعلاقة محمد وثوبه القديم بشركة الملابس التي يشتغل فيها أبوه ، والتي يمتلكها خواجة « دماؤه حمراء كالبطيخ » ! والرجال الذين يعودون كالأسى حين تلفظهم المدينة إلى الحارة كل مساء بعد أن تمتص منهم الدم والعرق .. علاقة بين هذه المودة الأسوانة والأحلام الحلوة التي يسأل عنها الصغار .. أحلام في اليقظة وفي النوم .. وهكذا كانت مضامين جيلي تغتنى بازدياد ارتباطه بالواقع المصري وكانت قيمه الفنية تزداد مرونة وحيوية وعضوية وجريانا وموسيقية بقدر ما يعمق وعيه .. ومازال جيلي يحاول أن يصل إلى مضمون أكثر تكاملاً وصياغة أكثر تكاملاً .. ويحاول أن يحقق تكاملاً صميمياً بين المضمون والصياغة .. أن جيلي يقدم لنا في ديوانه أشياء رائعة . ومازال يقدم .. ومازلنا ننتظر أشياء أروع ..

«ب» الشاعر تاج السرّ الحسن

من أسرة كانت تشتغل بالتجارة . وهو مثل جيلي عايش في صباه جواً صافياً وإن كان عهده بالصوفية أطول وأعمق بكثير من عهد جيلي بها . مما أعطى شعر تاج طابعاً خاصاً يظهر في صوره الذاهلة المرتعشة الدخانية ، فتركيب الصور عند تاج تركيب وجداني أكثر منه تركيباً خارجياً للمرئيات .. وفرق ثالث بين جيلي وتاج هو أن جيلي وصل إلى مرحلة البلوغ الشعري ـــ لو صح التعبير ـــ وهو في

مصر إذ هاجر إليها وهو صغير . أما تاج فقد بلغ هذه المرحلة و
السودان . من هنا جاء شعر تاج مرتبطاً بالبيئة السودانية
الدرجة التي يرتبط بها شعر جيلي بالبيئة المصرية . وليس ثمة وج
واحد بين جيلي وتاج ، فلكل منهما ذاتيته الخاصة وملامحه
وكيفياته المستقلة وإن جمعت بينهما وحدة الاتجاه على أساس
موحد في المرحلة الأخيرة . إن وحدة الاتجاه حين تقوم على
من الوعي تؤكد الذاتية وتشترطها ..

يبدأ بنا تاج من قصيدة « الكوخ » كنقطة انطلاق تتيح
حدود النشر : وصورة الكوخ هنا صورة مشرقة يرسم خ
مرح الأم والأخوة والوالد والأماسي التي تدار فيها الفرحة ..
الجدة كانت نفسها هنية وكانت العيون كل العيون تنام مطمئنة
كان تاج حينذاك يصور كوخه هو بالذات لا أي كوخ فقد أ
له ــ بعكس جيلي ــ طفولة وصبا مشرقان إلى حد ما .. و
وجدان تاج يسع حينذاك أكثر من كوخه هو .. ذلك الكوخ
المطمئن ..

وفي قصيدة « القمر » .. يكون تاج قد بدأ يفتح عينيه
ذهنه ــ على نقيض الكوخ .. على القصر .. وإن لم يكتشف
العلاقة بين القصر والكوخ ولا الفرق بين كوخه وسائر الأ
فصورة الكوخ في « القمر » هي نفس الصورة في القصيدة الا
ولكن « القمر » كانت على أية حال خطوة يخطوها تاج نحو ا
الأخرى وإن كان يراها بعين القمر .. من بعيد . وثمة علا
الكوخ والقمر .. وبين القصر والقمر وبين تاج والقمر كلها

منفردة مع القمر .. علاقات وهمية أثيرية .. ولا علاقة بين الكوخ والقصر ولا بين تاج والكوخ والقصر !! إلا أن المقارنة غير المباشرة بين الكوخ والقصر من خلال علاقة كل منهما بالقمر قد أثارتْ في رأس تاج سؤالا حائراً .. وحين يقف الشاعر ـــ أي شاعر ـــ منفرداً فإنه يحس بالموت يدب إليه بطيئاً .. فيسقط هذا الموت على الجماهير ويراها مثله تموت في بطء !! وهذا ما فعله تاج في القمر لقد حسب فى تفرده ذاك أن القمر وحده هو الخالد ، أما ركب الحياة فيخبو على جسر الممات دون غاية . ذلك لأن تاج نفسه في تلك المرحلة كان يفتقد الغاية . وهو لن يكتشف معنى الخلود فى ركب الحياة إلا بعد أن يظفر بجواب على سؤاله ذاك الحائر ..

وفي قصيدة « المسوخ » نكون بإزاء خطوة كبيرة نحو الشعب سبقتها بلا شك خطوات لم يتضمنها . وتاج هنا ينظر بعينيه لا بعين القمر المحايدة .. لقد أدرك أن هناك أزمة وإن لم يدرك بعد خطة الخلاص ، وحين يفتقد الشاعر خطة الخلاص يتورط في الفروسية ويدعي النبوة وتظهر الجماهير من خلال عدسته المقعرة أجداثا وجثثاً وهياكل تنتظر البعث على يده هو المهدي المنتظر !! وما ذلك إلا لأنه لم يكتشف بعد ذلك الصراع العارم وراء الظاهر السكوني . وحين يكتشفه سيتبرأ من النبوة ويبدأ فيستمد الأمل من الصراع .. من حركة الناس بعد أن كان يقف منها موقف المسيح من لعاذر لأن ليس ثمة لعاذر إلا الشاعر نفسه حين يدعى النبوة في مواجهة الشعب !!

فإذا جئنا إلى « قصة لاجيء » نذكر « كوريا » لجيلي عبد الرحمن .. ولسنا بحاجة إلى إعادة القول في التعبير الحي .. فحين أراد تاج أن يفرش أرضية الحدث .. الهجوم الغادر على قرية فلسطينية .. جاءت أرضاً مغايرة لأرض فلسطين .. فيها الحقول والسنابل والسواقي . ثم لا ينسى تاج كوخه الحبيب فيضع فيه أسرة فلسطينية . فإذا وصلنا إلى الحدث بعد هذه الفرشة كنا بإزاء كلمات عامة وخطوط سريعة تلخيصية . ثم نحس كأنما تاج يستجدي مشاركتنا بطريقة تهويلية تشعرنا بالافتعال الذي يضع بيننا وبين اللاجيء حاجزاً ضخماً حتى إذا قال تاج لهذا اللاجيء في ختام القصيدة « ها أنت مثلي في رحاب الحياة .. تمشي ولا تدري إلام تسير .. وأنت مثلي ثورة خامدة .. تئن حيرى في رماد السنين » .. نكتشف أن التجربة الحقيقية .. الحدث الحقيقي .. ليس هو الهجوم على القرية !. إن هذا الهجوم مجرد حدث ظاهري قصده تاج ذهنياً ولم يقصده وجدانياً ، إن الحدث الحقيقي هو « الغربة » التي تربط تاج باللاجيء .. بمعنى آخر نكتشف في نهاية القصيدة أن الحدث متعلق بالشاعر أكثر من تعلقه باللاجيء أو بفلسطين . بل نحس كأننا بإزاء قصيدتين تنفرد كل منهما بحدث خاص مستقل . ومايكاد يبدأ الحدث الحقيقي (الحدث الوجداني) لو صح التعبير حتى تنتهي القصيدة . كان تاج يحاول أن يكتب عن فلسطين فافتعل ، ثم لم يستطع إلا أن ينفعل بنفسه في نهاية القصيدة .. وتاج ينتهي بأمل طوبوي لم تتحدد بعد طريق الوصول إليه . في هذه الأثناء كان تاج يعاني الشعور الحاد بالغربة في مصر . الغربة كمأساة فردية .. كأزمة خاصة .. وهذا ما جمع بينه وبين اللاجيء وأظهر مأساة اللاجيء

أقرب إلى أن تكون بدروها مأساة فردية لا قضية كبيرة .. وقد تكشف الشعور بالغربة بعد قصة مفتعلة وتهويلية عن اللاجىء هي بمثابة مقدمة طويلة يدخل منها تاج إلى نفسه .. إلى غزبته .. إلى أمله في البعث وإن لم يعرف بعد كيف ؟؟.

وفي « عيد الغريب » نرى كيف يعمق معنى الغربة ويتسع حتى يرمز إلى قضية كبيرة . إن الغربة هنا ليست مأساة فردية تتعلق بتاج وحده كما كان الحال في ختام « قصة لاجيء » .. وإنما هى مأساة عامة . إنها ترتع في الوادى « ساحرة تمتص معنى الحياة ». لقد كان تاج في « قصة لاجيء » يمشى ولا يدرى الأم يسير . وكان ثورة تئن حيرى .. لا تعرف هدفاً ولا خطة .. كأن ناراً تأكل نفسها .! أما هنا في « عيد الغريب » فقد أصبح تاج يرسم مصير الغربة بعد أن كانت الغربة ترسم مصيره : « وندفن الغربة لا لن تكون .. فى الأرض هذي الغربة الشاحبة » .. لن يكون على الأرض عيد إلا يوم تنتهي هذه الغربة الكبيرة .. أما العيد الذي يحتفل به الأطفال الآن بألف رداء وألف لون وبالضحكات والبالونات والفساتين المشجرة .. أما هذا العيد فكاذب وإلا « لما بكت أمي ومن حولها يهلل العيد ويحيا المرح .. وأخوتي ما ظل في وجههم هذا الأسى ما مات ومض الفرح » وينادي الشاعر أخاه « محمداً إني سآتي غداً والعيد يأتي غداً والعيد يأتى في خطى عودتي » ويومها ستكون الحياة عيدا على الدوام ، ستكون عيداً لا يتناقض مع نفسه !.. ستكون عيداً حقيقياً لا عيداً بالمظهر !! ولكن كيف ؟؟ هذا ما تجيب عليه « ثورة » أننا هنا بإزاء انتفاضة .. بإزاء موقف يتجدد .. بإزاء

جواب حاسم : « ساعدي المصفدان بروح الظلم تواقان للانطلاقه .. فلماذا والفن فجر بقلبي ونشيد مجنح وانعتاقه .. وسلاح يذود عن حق شعبي فلماذا أظل دون امتشاقه .. سوف لا تنطوي بقلبي أحزاني ولكن ستنقضي أحزاني » وهنا تحددت خطة الخلاص .. لقد كف تاج عن أن يكون مسيحاً !.. وهنا نقطة التحول التي سيندفع منها تاج إلى مضامين جديدة وأيضاً إلى صياغة جديدة :

أفمن قبيل المصادفة أن يرتبط انتقال جيلي وتاج إلى الصياغة الجديدة بالتحول النوعي في مضامين كل منهما ؟ أم أن تغاير المضامين يستلزم تغاير الصياغة ؟ لقد لاحظنا عند جيلي إن الصياغة الكلاسية كانت مرتبطة بمرحلة ما قبل الوعي .. أي مرتبطة بمضامين ذات نوعية معينة .. فإذا وجدنا « تاج » أيضاً ينتقل إلى صياغة جديدة ووجدنا هذا الانتقال مرتبطاً بالتغير النوعي في المضمون أنقول أن الأمر محض مصادفة أم نقول أن التغاير فى المضامين يفرض التغاير في الصياغة ؟؟ لقد كانت الصياغة في : الكوخ ، القمر ، المسوخ ، قصة لاجيء ، الكاهن ، عيد الغريب ، ثورة .. هي الصياغة الكلاسيكية وترتبت على هذه الصياغة نتائجها الطبيعية وإن كانت (الكاهن ، عيد الغريب ، ثورة) تقترب من الوحدة على التتابع . وهي تقترب من الوحدة بقدر ما يزداد وعي تاج ، هذا الوعي الذي تتبعنا في حدود إمكانيات النشر مساره ، إذ أن ثمة قصائد بينية لم تنشر .. وكان وعي تاج يزداد بازدياد ارتباطه بالواقع المصري شأنه في ذلك شأن جيلي . إن تاج يحدثنا فيقول : « ومن تجارب الشعب

المصري في نضاله ضد الاستعمار والحرب ومن الحياة العريضة النابضة فى حزن وبسالة أخذت أشعارى تلتصق بالناس » .. وفى قصيدة « عطبرة » نضع يدنا على نتائج هذا الالتصاق . فقضية المدينة أصبحت بوضوح قضية القرية . لقد كشف لنا تاج فى « الكاهن » عن العلاقات الحية في القرية السودانية . وها هو يكشف لنا في « عطبرة » عن العلاقات الحية فى المدينة السودانية : « مدينة الحديد واللهيب » .. إنها تستلهم المستقبل من وجه المناضل « قاسم » ذلك الذى يطل في سمائها كالرائد .. وهى تخلق الحياة والسلام وتحلم بالمشهد العجيب « بسلام » و « الشفيع » ثم يربط كفاح المدينة بكفاح الشعوب من أجل الحياة ولكن المدينة في كل مساء تستلهم الأمل من شهدائها « أبنائها الذين ماتوا في حومة النضال » « صلاح » و « قرش » . وهي مدينة حزينة ولكن من جزنها هذا سينبثق الفرح .. الفرح الكبير . وفي « عطبرة » يستخدم تاج الصياغة الجديدة وإن كانت ماتزال على شيء من التقريرية . وعلة ذلك أنه لم يقدم لنا قطاعاً من عطبرة بل قدم صورة تخطيطية عامة تذكرنا « بشوارع المدينة » لجيلي . فإذا تتبعنا « تاج » خارج حدود الديوان ألتقينا بالصياغة الجديدة وهي على نصيب كبير من الفنية والحيوية والمرونة وذلك في قصيدة « مهاجرون للحج[1] » المنشورة

---

(١) ذكر لي تاج أنه كتب « مهاجرون للحج » في المحاولة الأولى بالقالب الكلاسى .. ولكنه توقف عند البيت العشرين ولم يستطع أن يستمر . وفي المحاولة الثانية اضطر إلى تحطيم عمود الشعر وخرجت التجربة كاملة فى الصياغة الجديدة . ولهذا دلالته الحاسمة في قضية الشكل والمضمون . فالشكل الجامد لا يمكن أن يتسع للمضمون الفني الحي الحركي ...

بالعدد الأول من مجلة « الأدب » وفيها يتخلص تاج من الخطابة والهتافة والتقرير . فهو لا يفرض علينا الحدث بل يحضره لنا من الداخل بواسطة الصور النامية التي يدعو بعضها البعض .. ويتركنا نعيش هذا الحدث . إنه يعطينا قطاعاً حياً غنياً بالخلايا والعلاقات ، وذلك بعكس « عطبرة » .. هذه القطاعية هي سر الحيوية في « مهاجرون للحج » وهى أيضاً سر الحيوية في « حارة زهرة الربيع » لجيلي .. في هاتين القصيدتين يقدم لنا كل من تاج وجيلي النموذجى في الواقع الكبير .. اللقطة النموذجية لا النظرة العامة .. ومع النموذجية فى اللقطة تتلاشى الخطابة والتقرير ..

إن الشعر السودانى ــــ الشعر العربى بعلمه ــــ يعلق على تاج وجيلى أملاً كبيراً ..

كلمة أخيرة

لكل شاعر .. ولكل جيل .. ولكل عصر « مصطلحه » الشعرى الذى يجعل من الحوار بين الشاعر وشعراء جيله وبين شعراء الجيل الواحد والجمهور المتلقى وبين الجيل والجيل العصر والعصر .. إمكانية قابلة للتحقيق والتحقق ! حتى هذا « المصطلح » أو ذاك فى هذا الزمان أو ذاك والذى يبدو لنا الآن ــ على البعد ــ غامضا بدرجة ما أو يصعب علينا فهمه وتمثله لدى هذا الشاعر أو ذاك .. هو أولا : جزء من « مصطلح » عام .. وثانيا : لم يكن فى حدوده الزمانية والمكانية بتلك الدرجة من الغموض ! وثالثا : لم يكن عائقا فى سبيل الايصال والاتصال والأخذ والرد ــ الحوار ! و .. نحن نتكلم عن « الشعر » و « الشعراء » لا عما تلقيه إلينا المطابع كل ساعة من ركام محسوب على الشعر والشعراء ولا عمن تطبل وتزمز لهم أجهزة الاعلام المشبوهة هنا وهناك نفخاً للضفادع حتى تصبح فيلة !.. وحجبا للصوت الأصيل أو الأصوات الشعرية الأصيلة فى هذا البلد العربى أو ذاك ، وشوشرة على المصطلح الشعرى فى هذا الجيل من أجيالنا أو ذاك ! تماما كما أهالوا على حركة الشعر الحديث تلالا من الإنتاج النثرى المفهرس ــ ومازالوا يفعلون ! الذى لا يمت

إلى الشعر عامة بصلة ولا إلى حركة الشعر الحديث خاصة لكى يصادروا عليها وعلى مكتسباتها ويقطعوا عليها الطريق إلى المستقبل

ولكن الشعر « صوت العقل » كما يقول أستاذ الإغراب والتغريب أبو تمام !

ويقول شاعر آخر لا أذكر اسمه :

وبالشعر يبدى المرىء صفحة عقله
فيعلن منه كل ما كان يكتم
وسيان من لم يمتط اللب شعره
فيملك عطفيه وآخر مفحم

عقلانية الشعر ضد موجة « اللاعقلانية » الزاحفة اليوم على أرض الشعر العربى !.. ضد جميع موجات « التصويرية » و « النغمية » التى توشك أن تجر قطعيا من الشباب الأعمى إلى « البرناسية » بكل جلودها وبكل ألوانها الحربائية وبكل تناسخاتها المذهبية ! ضد الشعر للشعر .. ونهاية المطاف معروفة ، وأشهرت إفلاسها ألف مرة فى الداخل والخارج .. ولكن الأفاعى كالطيور لا تستطيع إلا أن تبيض .. وهى أحيانا تلون البيض على طريقتنا فى شم النسيم !.. نعم عقلانية الشعر فى جيل فقد عقله أو يراد له أن يفقد عقله فيجىء شعره هذيانا أو نوعا من الهذيان الموزون المقفى واللامقفى .. عقلانية الشعر ضد ما يصادرون على الفكر فى الشعر ومن يدشنون

« الازدواجية » بين الفكر والشعور وبين الشعور والسلوك وبين السلوك والواقع ! وسيلزم من تأكيد الفكر فى الشعر أشياء أهمها : أن الشعر ليس إفرازا عفويا ولا عشوائيا وإنما هو عملية ذهنية شاقة فى بناء المضمون وبناء الشكل على السواء ! . وأن الشعر ليس رؤى ضبابية لا تخضع للمحاكمة العقلية ، وإنما هو رؤى يكمن وراءها التلقى والتمثل والفهم والمعرفة للعالمين الطبيعى والاجتماعى !. وأن الغموض فى الشعر إما أن يكون نتيجة للعجز عن التعبير (عجز فى الأداة .. أداة الإيصال) وإما أنه نتيجة للرغبة فى التخفى (وهو هنا تعبير ناقص) فيجىء تعبيرا ذاتيا محضا لا تتحقق معه صلة ولا إيصال ولا حوار مما يعنى ببساطة أن ليس للشاعر مصطلح خاص ولا هو بالخاضع لمصطلح عام ! وقد يؤخذ هذا حجة على تفرد الشاعر وامتيازه — كما يحدث عادة مع التسرع — ولكن فى الأمر خدعة : فالذاتية المحضة لا تعنى هنا خصوصية الشاعر بل تصادر على هذه الخصوصية ذاتها .. تلغيها .. تلغيها .. تنفيها .. تلغى إمكانية « الذاتية » ! ما قيمة « ذاتية » تنسف ذاتها ولا أستطيع أنا أن أتتبع كنهها .. منبعها ومصبها .. ما قيمة « ذاتية » تقتات على ذاتها ويستحيل معها الحوار ؟!!

لقد كان كبار الشعراء — وعلى مدى تاريخ الانسانية — من شعراء مصر القديمة عبورا بهوميروس قفزا إلى دانتى وشكسبير وبايرون وبوشكين وغيرهم وغيرهم .. كانوا أساسا مفكرين كبارا . وكانت شحنات الفكر فى إبداعاتهم أكبر بما لا يقاس من شحنات « الشعر » بالخطأ الشائع لدينا من ازدواج بين الفكر والشعر !!

أرونى شاعرا واحدا كبيرا فى التراث الإنسانى كله لم يكن مفكرا كبيرا !.. وما قيمة شاعر ليس مفكرا ؟!.. وما حاجتنا عندئذ للشعراء ؟! وما جدواهم ؟! ولماذا يطاردنا الغادون فى كل زمان وكل مكان ؟!

إذا كان الشاعر يبدى بالشعر صفحة عقله كما يقول شاعرنا القديم ألا يكون الناقد من بين « الغاوين » الذين يتتبعون « آثار » الشعراء من خلال « بصماتهم » « النقدية ؟ كيف المفر ؟

ليكن هناك إذن « مصطلح » نقدى فيما نحن نطالب بمصطلح شعرى » فالذى يرمز لا يخفى ذقنه كما يقولون !

للمؤلــف

فى المسرح الشعرى :

١ ــ ياسين وبهية	نفد
٢ ــ آه ياليل يا قمر	»
٣ ــ قولوا لعين الشمس	تحت الطبع
٤ ــ منين أجيب ناس	نفد
٥ ــ ملك الشحاتين	تحت الطبع

فى الشعر :

١ ــ التراجيديا الإنسانية	نفد
٢ ــ لزوم ما يلزم	صدر
٣ ــ بروتوكولات حكماء ريش	صدر
٤ ــ رباعيات ن . س	صدر
٥ ــ فارس آخر زمن	تحت الطبع

فى النقــد :

١ ــ حوار فى المسرح	صدر
٢ ــ دليل القارىء الذكى إلى عالم أبى العلاء !	تحت الطبع
٣ ــ هموم الأدب والفن	









هــــذا الكتــــاب

« هموم الأدب والفن » .. من الكتب القليلة التى لم تنشر بعد ، لفنان شاعر ودعناه قبل عشر سنوات هو : « نجيب سرور » . ونجيب فنان متعدد المواهب . فله فى الشعر عدد من الدواوين المنشورة هى : « التراجيديا الأنسانية » ، « رباعيات » ، « بروتوكولات حكماء ريش » ، « لزوم ما يلزم » ، و .. ديوان لم ينشر بعد ، هو : « فارس آخر زمن » . وله فى المسرح مسرحيات منشورة هى : « ياسين وبهية » ، « آه يا ليل يا قمر » ، « قولوا لعين الشمس » ، « يا بهية وخبرينى » ، « آه يا بلد » ، « منين أجيب ناس » ، « ملك الشحاتين » ، ومسرحية لم تنشر بعد ، هى : « الذباب الأزرق » . وله فى الدراسات أربعة كتب ، اثنان منهما لم ينشرا بعد ، هى : « عن نجيب محفوظ » ، « تحت عباءة : أبو العلاء المعرى » ، وواحد فقط هو الذى نشر وهو : « حوار فى المسرح » ، ورابعها ، هو هذا الكتاب الذى نقدمه للقارئ العربى ، لبنة من التراث الفكرى لشاعرنا العربى الراحل ، الذى عاش حياته طولا وعرضا ، وملأ الأوراق والعواصم والمقاهى بكلماته المحتجة الناقدة . وكانت حياته قصيرة وعاصفة بقدر ما واجهته به الحياة ، هو ومن أحبهم من المستضعفين والفقراء ، وهذا الكتاب العاصفة ، هو صدى من أصداء مواجهة نجيب لعواصف الحياة القصيرة التى عاشها مع الشعر ، والمسرح والفكر ، والنقد . ومايزال ما أثاره فى هذا الكتاب من قضايا .. حيا وساخنا .